

P. 507 (d)
ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 36
1989

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef adjunct : RĂZVAN THEODORESCU ; Membri :
THEODOR ENESCU, DAN GRIGORESCU, DAN
HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe
Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, REMUS
NICULESCU, SORIN ULEA, GHEORGHE VIDA, IOANA
VLASIU, ANDREI PLEȘU ; Secretar științific de redacție :
MIHAI ISPIR ; Secretar de redacție : DANIELA
ARTĂREANU

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI** seria **ARTĂ PLASTICĂ (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, série BEAUX-ARTS)** paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à **ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P.O.Box 12-201, télex 10376 prsfi r, Calea Griviței 64-66, București, România.** En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite **COMITETULUI DE REDACȚIE** al revistei pe adresa : **INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția : Calea Victoriei 196, București, R-71 101, c.p. 22-129, sectorul 1.**

APARE O DATĂ PE AN

PS 507 (2)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 36

1989

S U M A R

ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

RUXANDRA BALACI,	Noi aspecte iconografice în pictura murală gotică din Transilvania. Hărman și Sînpetru (I)	3
ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI,	Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Călniu	19

ARTA ROMÂNEASCĂ ACUM TREI VEACURI

CORINA POPA,	Model și variante în argintăria brâncovenească	31
IOANA CRISTACHE-PANAIT,	Carte, artă și istorie în Transilvania secolului al XVIII-lea. Un capitol al difuzării culturii brâncovenești	39

CERCETĂRI ASUPRA ARTEI ROMÂNEȘTI DIN SECOLUL AL XIX-LEA

EUGEN GLÜCK,	Noi contribuții cu privire la viața și activitatea pictorului Nicolae Popescu	53
REMUS NICULESCU,	O lecție de anatomie în sculptura românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea	57
ILEANA PINTILIE,	Ștefan Aleksić: un autoportret	79

CRONICA

Sesiunea de comunicări științifice „Dimensiunile etico-sociale ale artei contemporane românești (Carmen Popescu) . .	83
Sesiunea de comunicări științifice „Constantin Brâncoveanu” (Carmen Popescu)	86

RECENZII

IOANA CRISTACHE-PANAIT,	Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iuliei. Mărturii de continuitate și creație românească (Tereza Sinigalia)	91
GHEORGHE SEBESTYÉN,	O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea (Sanda Voiculescu)	94



NOI ASPECTE ICONOGRAFICE ÎN PICTURA MURALĂ GOTICĂ DIN TRANSILVANIA*. HĂRMAN ȘI SÎNPETRU (I)

de RUXANDRA BALACI

Profesorului meu Vasile Drăguț

P icturile murale din capelele funerare de la Sînpetru și Hărman constituie dovezi marginale, îndepărtate, dar prin aceasta nu mai puțin simptomatice și interesante, ale devenirii unui stil.

Rădăcini mult mai evidente la Sînpetru și subterane la Hărman, totuși lesne reperabile în măsura în care sînt căutate, documentează o zonă de persistență spațio-temporală întinsă pentru curentul format la școala Boemiană de pictură, cu iradierile lui ulterioare și continuitatea unor influențe de acest tip în mediul transilvan; două valuri de internaționalizare diferite, unul la începutul veacului XV, cel de-al doilea în ultimul sfert al său, pornind de la aceeași, mai mult sau mai puțin îndepărtată, origine.

Spre deosebire de Sînpetru pentru care filiația este evidentă și se produce rapid (Praga—Slovacia), pentru Hărman avem de-a face cu un complex de sincretice aporturi mediate (boeme, renane, tiroleze), petrecute în timp și generînd modificări considerabile față de sursa inițială.



Ceea ce trebuie subliniat de la început pentru Transilvania (și în special pentru monumentele de care ne ocupăm în textul de față) este că legăturile cu pictura europeană trebuie căutate pe filiera „coridorului cultural” boemo-slovac, cu toate confluențele și divergențele pe care le implică (respectiv cumuli și filtrare de experiențe central și nord italiene, renane, tiroleze etc.).

Unitatea dinastică sub monarhii Casei de Luxembourg¹ și imperiul germanic, incluzînd și regatul Ungariei, din care Transilvania românească făcea parte la acea dată, asigură circulația culturală.

Zona Boemo-Slovacă trebuie considerată ca nucleu extrem de fertil pentru arta medievală la un moment dat, intensitatea iradierii sale culturale fiind invers proporțională cu distanța față de ea; se produce o mare expansiune a goticului în micile așezări, depistîndu-se în Cehoslovacia cea mai mare densitate de picturi murale gotice din lume.

Mai mult decît atît : legăturile principatului românesc cu Occidentul sînt, în general, mediate tot de această zonă, mai precis prin intermediul coloniilor germane localizate aici; din acest punct de vedere, Ungaria joacă rolul unei arii de tranzit (centrul său fiind lipsit de orașe vechi și conținînd prea puțin ca focar cultural-artistic de elaborare și iradiere, față de Praga de pildă).

Caracterul cosmopolit și puterea de sinteză a școlii pragheze de pictură fac din modelele elaborate aici prototipuri europene (cel puțin pentru Europa Centrală și nordică).

* Studiul a fost divizat în două părți din necesități tipografice; Partea I, incluzînd considerații generale și analiză iconografică a picturii de la Hărman, va fi urmată în 1990 de partea a II-a, tratînd despre picturile de la Sînpetru.

¹ Începînd sub Carol al IV-lea, accentuîndu-se sub Sigismund de Luxembourg (1368—1437), care este încoronat rege al Ungariei în 1387, împărat german în 1411 și rege al Boemiei în 1419.

Ambele monumente din Țara Bîrsei de care ne ocupăm, Sînpetru și Hărman, ar fi de ratașat, în variante și pe căi mediatoare diferite, tradiției pragheze formate în epoca lui Carol al IV-lea, însă, integrabile fiind unei ambianțe comune și tributare unor posibile modele, vădesc, fiecare în parte, clare note distinctivă atât stilistic cît și iconografic. Este dorită relevarea faptului că cele două cazuri de față comportă caractere excepționale sub specie iconografică (măcar în ambianță transilvăneană dacă nu chiar, prin cîteva elemente, și în mai întinsa arie central-europeeană); pe de-o parte prin centrarea destul de evidentă pe o idee iconografică directoare — respectiv eschatologică — de o manieră mult mai coerentă decît se întîmplă de obicei în sfera goticului provincial, pe de altă parte prin raritatea cîtorva scene. Ceea ce legitimează tratarea ansamblurilor picturale încheiate de la Sînpetru și Hărman ca jaloane artistice importante în istoria goticului din Transilvania.



Așa cum subliniam, Boemia cu Școala Carolină de pictură trebuie înțeleasă ca rădăcină comună pentru diversele faze (uneori cu notabile diferențe între ele) ale goticului internațional care pătrund în Transilvania; ea poate fi de o manieră mai imediat și mai direct prezentă, ca la Sînpetru, sau poate subzista în formă de tradiție asimilată, de bază comună, generatoare de rezonanțe mediate, uneori extrem de complex în spațiu și timp, ca în cazul capelei de la Hărman.

Cosmopolitismul curții lui Carol al IV-lea de Luxembourg este catalizat de relativul caracter „nomad” al acesteia, favorizînd contacte între diverse focare culturale (Tyrol, Austria, Italia de nord, Valea Rinului, Brabant, Luxembourg, Paris, Avignon, Aix, Trêves, Metz și, prin Moravia, cu Bizanțul). Împăratul adună la Praga artiști de pe toate aceste meleaguri. Un rol de prim ordin îl dobîndesc influxurile italiene, mai ales după întoarcerea lui Carol de la ceremonia încoronării sale ca împărat la Roma. Sînt valorificate cu precădere experiența nord-italică, bologneză, (prin Tommaso de Modena care lucrează și face școală la Praga) sau sinteza „sienezo-giottescă” (ce va fi asimilată mai ales în zona slovacă și de acolo la Sînpetru).

„Școala boemo-carolină s-a desăvîrșit prin combinarea proaspăt-empiricului realism vest-european cu paleta și formele lirice ale picturii seneze, care ne sînt familiare din ciclul de la Vyšší-Brod, în timp ce în panourile pictate cu „Frumoase Madone” soliditatea plastică și expresivitatea dramatică a figurilor din „Manuscrisul miniaturat al Stareței Kunigunde” sînt combinate cu noile metode de construcție spațială ale italienilor”².

Așa cum s-a încercat să se explice³ activitatea atelierului imperial a fost susținută pînă la finele deceniului opt al secolului XIV⁴. Odată însă cu înscăunarea lui Venceslas al IV-lea (1378—1419), a cărui curte avea o orientare culturală diferită, s-a presupus că activitatea atelierului ca atare încetează, iar pictorii ce l-au alcătuit se dispersează în căutarea altor comanditari. În consecință, difuzia tipului de artă curteană carolină (în post-perioada sa de înflorire maximă) se face preponderent și de o manieră foarte evidentă pe două principale căi: slovacă (spre sud-est) și germană (spre vest). Din această perspectivă, un centru în plină afirmare precum Brașovul de atunci, al cărui șantier parohial abia se inițiasse, constituia, cu certitudine, un pol de atracție. Nu este de afirmat neapărat prezența unor meșteri veniți direct de la Praga (deși ea nu este absolut de exclus) dar în orice caz de formație sau influență praghezo-boemiană⁵.

Dincolo de caracterele stilistice, anumite tendințe generale în mentalul epocii, inaugurate sau dezvoltate de curtea pragheză își vor găsi ecouri subterane și în cele două monumente transilvănene de care ne ocupăm. Putem menționa în acest sens: rezonanțe în iconografia capelei de la Sînpetru ale ideilor vehiculate, încă de la mijlocul secolului XIV, în mediul universitar praghez, sub egida a ceea ce s-a numit „*dolce stil nuovo*” sau „*devotio moderna*”; implicări și includeri programatice ale elementelor laice și politice în sfera sacralului (este cazul scenelor cu implicații socializante de la Hărman); teme de excepție, de livrescă obîșie, consecință a tipului de erudiție scolastică și exegeză biblică, ca și a tendințelor didactice manifestate cu predilecție în

² *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia*.
1300—1378, Oxford University Press, 1964, p. 81.

³ *Ibidem*, p. 126.

⁴ Către 1375 documentele cousemnează extrem de mulți

pictori în capitala Boemiei.

⁵ Există chiar meșteri români școliți cu succes la Praga: Toma din Cluj este exemplul relevant.

picturile simbolico-alegorice care se practicau la curtea carolină (în provincie fiind preluate la un nivel destul de superficial, după modele preelaborate); în sfârșit organizarea complex-coerentă a iconografiei (regulă și trăsătură distinctivă la Karlstejn, catedrala Sfântul Vitus și mănăstirea Emmaus din Praga, în ciuda extraordinarei varietăți de meșteri care au lucrat acolo) îmbinată cu armonizarea dintre suprafețele pictate figurativ (scenele propriu-zise) și cele strict decorative, cu considerarea întregului interior ca tot estetic, preocupare care își face apariția explicită în mediul boemian în cea de-a doua jumătate a secolului XIV (efectul estetic-formal fiind bineînțeles cu desăvârșire subordonat intențiilor și complexității programului iconografic).

Din punct de vedere stilistic (se impun, fie și extrem de succint prezentate, câteva considerații despre stil)⁶ originile tipului de pictură de la Sînpetru și ale celui de la Hărman ar fi de atribuit „Softstyle”-ului boemian (care începe să se configureze pe la 1360), reprezentat de pildă prin altarul votiv comandat de Jan Očko de Vlasim (cca 1371–1375)⁷ și în general de descendența școlii magistrului Teodorik (în cadrul căreia realismul praghez al frescelor atribuite lui Teodorik și meșterului Würmster din Strasbourg la Karlstejn i se adaugă eleganța și rafinamentul grafic parizian, devenite internaționale). Curentul se răspindește destul de rapid în Slovacia (cca 1370–1395) dovadă în acest sens fiind ansamblurile de pictură din bisericile de la Zehra (al treilea sfert al secolului XIV), Samorin (cca 1370), biserica fostă minorită din Levoča (1390), Poruba (început de secol XV), Cerin (1410–1420) etc., cu mare probabilitate prototipuri pentru o pictură ca cea de la Sînpetru și care, deci, ar trebui datată (atît pe criterii stilistice cît și iconografice) post 1400, mai probabil în primele două decenii ale secolului XV⁸.

Operînd inerentele simplificări și schematizări de reprezentare, pictura de la Sînpetru derivă, după opinia noastră, din școala boemo-slovacă, ramura ce a asimilat cel mai evident elemente formale italianizante. Dacă în acest caz filiația este relativ clară, încercarea de a stabili o situație analogă pentru Hărman se complică destul de mult.

Într-o expunere schematică „Soft-style”-ul boemian conduce, în jur de 1400, la formarea „Weicher Still”-ului german, stil care se perpetuează pînă tîrziu, cu un plus de expresivitate grafică, în conservatoarea vale a Rinului. Pictura din capela de la Hărman este un martor al fazei de internaționalizare din a doua jumătate a secolului XV, în această variantă germană, peste care se grefează incisive aporturi tiroleze. Se confirmă aceeași origine cu Sînpetru (în măsura în care goticul tîrziu german este inițial tot o emanație a centrului praghez), dar mult mai îndepărtată și multiplu mediată, voalată de numeroasele colportări, bastardizări, inovații, reluări, prelucrări etc., survenite în răstimp de aproape un secol. Sînt relevante la Hărman mici detalii morfologice, precis determinate, care trimit în subiacent la îndepărtata ambianță boemiană (cum ar fi tramandarea unor șarpante compoziționale, cu semnificații simbolico-esoterice la curtea carolină, a dispoziției și tipologiei personajelor reprezentate, un anumit tip de ornamentică etc.). Căroră li se adaugă un grafism exhibit și o cromatică specifice mediului renan și caractere definitorii pentru goticul tirolez, la rîndul său extrem de îndatorat celui boemian⁹.

Din punct de vedere stilistic Hărmanul vădește asemănări cu numeroase alte ansambluri de pictură de epocă din zona central-europeană, dintre care cităm exemplificativ: *Germania*: Nico-

⁶ Trebuie permanent avut în vedere că: „Există un cadru comun al picturii gotice murale provinciale; anterior apariției goticului internațional de curte, s-a cristalizat un stil gotic internațional al micilor centre, vehicularea și răspîndirea lui fiind opera meșterilor peregrini” (V. Drăguț, *Arta gotică în România*, București, 1979, p. 191), ceea ce face extrem de dificilă depistarea filiației operelor fiind mai degrabă posibilă decelarea de influențe și aporturi. Y. Bonnefoy (în *Peintures murales de la France Gothique*, Paris, 1959, p. 29) este de părere că abia de la mijlocul secolului XV este posibilă o încercare de filiere pe criterii iconografice: „Atunci anumite teme noi sau reinnoite se dezvoltă și le putem urmări difuzarea în bisericile de provincie, unde pătrund datorită miniaturilor și, ulterior, datorită cărților imprimate”, așa cum vom vedea că se împlinșă și la Sînpetru și Hărman.

⁷ Praga, Galeria Națională; atribuit atelierului lui Teodorik.

⁸ Vasile Drăguț datează pictura capelei către sfîrșitul secolului XIV, considerînd-o, opinie pe care nu o împărtășim, exponent al sintezei autohtone între goticul linear-narativ și cel de factură italianizantă.

Virgil Vălășianu propune, ca termen *post quem* anul 1401 (?!) afirmînd o filiație boemo-tiroleză și găsind analogii cu pictura de la Mălin-crav. Totuși, deși nu li se poate nega un vag „aer de familie”, există diferențe notabile între Mălin-crav și Sînpetru. Pare sigur că ambele vădesc origini boemiene, dar Sînpetru este de plasat, cu mare probabilitate, pe filiera slovacă.

⁹ Este binecunoscută dificultatea decelării școlii tiroleze din pragul secolului XV, de cea boemiană.

laiskirche-Herzberg (cca 1430), biserica dominicană din Pirna (1440), biserici sătești renane și sud-germane; *Cehoslovacia* : Stitnik, Ludrova, Luboreč, Spiska Nova Ves (toate de secol XV); *Ungaria* : Nagytotlek, Martijanič etc. Analogiile cele mai evidente, fără să fie însă suficient documentate pentru a justifica o descendență directă, pare a le prezenta cu picturile păstrate pe arcada a V-a ¹⁰ (dateate 1472) și a XI-a (dateate 1410) ¹¹ a claustrului domnului din Brixen și cu altarul poliptic al Sfântului Gheorghe din Praga, datorat „maestrului altarului Sfântului Gheorghe” (datat către 1470) ¹². Și în ceea ce privește iconografia sint reperabile aceleași convergențe boemorenano-austriece. Pictura capelei de la Hărman ar fi, din această perspectivă, databilă în deceniul opt al secolului XV ¹³.



Capelele funerare de la Sinpetru și Hărman, ambele semnificativ plasate în zona estică a incintei respectivelor biserici fortificate ¹⁴, se remarcă, așa cum am mai subliniat, prin coerența organizării iconografice, datorată centrării, de o manieră foarte clară, pe sensuri eschatologice, cît și prin cîteva scene cu caracter excepțional, pe ansamblul transilvan în orice caz, destul de rare și în context general european.

Prezența unor atari teme inuzitate nu este de explicat ca fiind în legătură cu existența unui mediu cărturăresc local (Brașov), capabil de asocieri iconografice inedite, ci ca redevabilă unor surse livrești (imagini și texte). Aparent ar putea fi vorba de o minte ecleziastică coordonatoare a întregului ansamblu; de fapt ne aflăm în prezența unui fenomen, curent întîlnit în mediile provinciale în secolul XV, de „pseudoexegeză” teologică datorat recursului la două principale surse livrești, de mare circulație și popularitate în epocă, pe care artiștii le exploatau din plin, uneori preluîndu-le *tale-quale*. Este vorba despre „Biblia săracilor” și „Speculum Humanae Salvationis”. Grație acestor prețioase lucrări mulți dintre preoții puțin dotați au trecut drept buni teologi, iar ansambluri provinciale cu iconografie complexă, ce ar putea presupune ideologi și pictori de excepție sint, de cele mai multe ori, copii exacte ale xilografiilor reproduse în cărțile menționate care, așa cum releva E. Măle, au o extrem de mare influență asupra artelor: „Acestor două cărți le datorează artiștii din secolele XV și XVI ceea ce cunosc despre vechile simboluri, copiîndu-le pur și simplu planșele” ¹⁵.

„Biblia Săracilor” ¹⁶, datînd din sec. XIII este o antologie de imagini în care fiecare episod din Noul Testament (cu predilecție pentru ciclul cristologic în perioada Copilăriei și a Patimilor, încheindu-se cu Judecata de Apoi) este pus în relație cu două scene veterotestamentare care, din perspectiva gîndirii epocii, îl prefigurează (ilustrația domină; textul este redus; filactere explicitează scenele).

„Speculum Humanae Salvationis” ¹⁷ datează din sec. XIV și se compune din ilustrații xilografiate și text; fiecărei scene din Noul Testament îi corespund, de data aceasta, trei scene veterotestamentare.

Operele simbolice și temele iconografice complexe tirzii din sec. XV (atunci cînd mediul nu este aulic și nivelul pictorului nu este excepțional) își au obirșia în „imageria” răspîdită de aceste două cărți care, disecînd, recompunînd, asociînd temele furnizează „patterns”-uri vizuale — baza enciclopedismului teologic al epocii. Extraordinara lor răspîndire „este proba că artiștii și chiar oamenii Bisericii (care comandau operele) nu mai întrețineau legături cu Părinții Bisericii sau cu marii Doctori ai Evului Mediu. Au fost adoptate odată pentru totdeauna aceste manuale

¹⁰ Frodl Walter und Eva, *Kunst in Sudtirol*, München, 1960, pl. 51.

¹¹ *Ibidem*, pl. 50.

¹² *Gothic Art in Bohemia*, Phaidon Press, London, 1977, pl. XXIII.

¹³ E. Morrás (apud Vătășianu, *Istoria feudală în țările române*, București, 1959) a propus datarea 1460--70, la care au subscris și V. Vătășianu și V. Drăguș.

¹⁴ Pentru considerații arhitectonice vezi J. Fabritius-Dancu, *Cetăți fărânești săsești din Transilvania*, Sibiu, 1985.

¹⁵ E. Măle, *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, Paris, 1925, p. 341.

¹⁶ Cel mai vechi manuscris cunoscut al „Bibliei săracilor”, cel găsit la mănăstirea Sf. Florian din Austria, datează aproximativ de la 1300. Mult timp lucrarea n-a purtat nici un titlu; îl dobîndește pe cel de „Biblie a săracilor” la o dată destul de tirzie. Titlul ca atare este deja vechi, fiind folosit încă din secolul XIII, dar atunci aplicat unor rezumate ale Bibliei care nu au legătură cu cartea ce ne interesează.

¹⁷ După apariția sa „Speculum...” influențează „Biblia săracilor” și, în consecință, aceasta din urmă apare, începînd cu edițiile din anii 1470--86, cu mult mai multe planșe decît avusese inițial.

simpliste, pentru a nu se mai face efortul de a accede pînă la surse. Cu toate aparențele contrarii este clar că viața se retrage încetul cu încetul din vechile simboluri”¹⁸.

Folosirea unor astfel de izvoare livești (endemică pentru Europa epocii) la Sînpetru și la Hărman, furnizează un element suplimentar în afirmarea aderenței și sincronicității Transilvaniei la restul ambianței culturale europene, certificînd „internaționalizarea” nu doar în plan stilistic ci și iconografic. Recombinările de teme favorizînd „l’expansion iconographique un peu folle de la fin du Moyen Age” (A. Chastel) constituie una dintre componentele seducătoare ale stilului gotic internațional.



Este manifestă în secolul XV și simptomatică pentru „amurgul evului mediu” predilecția pentru reprezentări ale temelor legate de moarte, creștinismul acelei epoci fiind considerat de către G. Duby „mai mult decît o artă de a trăi, arta de a muri cum trebuie, iar capela mai mult decît un loc de rugăciune și de contemplație mistică, un loc de cult funerar”. În acest sens, deși la o primă vedere ar putea părea inexistentă, paralele iconografice se pot totuși stabili, în urma analizei, între picturile celor două capele. Schematizînd, apar două mari grupuri tematice: cel al „Mîntuirii” propriu-zise, cu subiacenta dezbatere între bine și rău¹⁹, din care fac parte la Sînpetru scenele ilustrînd „Transsubstanțierea” și virtuțile creștine: „Credința”, „Caritatea”, „Dreptatea”, apoi „Martirajul Sfîntului Ștefan”, „Arhanghelul Mihail învingîndu-l pe Satan”, „Deisis” (toate citite într-un anume context), iar la Hărman „Răstignirea”*, scenele legate de Judecata de Apoi („Triumful crucii”, „Raiul”, „Iadul”, * „Pilda celor 10 fecioare”); și cel marial (implicînd multiple conotații soteriologice): la Hărman scenele prezentînd continuitate semantică și de dispoziție („Imaculata concepțiune”, „Ultima rugăciune a Fecioarei”, „Coronatio Virginis” *), iar la Sînpetru „Coronatio...” și, indirect „Deisis”.

Se ilustrează astfel, de o manieră convingătoare, caractere atribuite de E. Măle artei goticului tîrziu care „a realizat deplin dublul ideal al evului mediu, propunînd oamenilor două imagini esențiale: un Cristos suferind care le propăvăduiește sacrificiul, o Fecioară fără pată care îi îndeamnă să reziste fatalităților cărnii și să învingă natura. (...) Evul Mediu poate muri, și-a dat suprema măsură.”

Înainte de a analiza principalele și cele mai interesante teme iconografice, se impune o menționare enumerativă a tuturor scenelor și a dispoziției lor (v. desfășurarea iconografică, pl. I, II).

Toate temele prezente la Sînpetru se regăsesc, fiecare în parte, evident nu și repartizate în același mod, în Boemia și Slovacia epocii, cu excepția celor figurate pe peretele nordic, a căror manieră de asociere, așa cum o întîlnim aici, este cu totul excepțională, dar nu străină de „Speculum Humanae Salvationis”.

Pe vest, locul de unde va începe Judecata de Apoi, este figurată „prima judecată”, prima împărțire între bine și rău: arhanghelul Mihail izgonind pe Satan din ceruri și prăbușirea acestuia în gura monstrului Leviathan.

Pe peretele nordic avem de-a face cu o extrem de interesantă alăturare de scene arătînd alegoric „condițiile” mîntuirii: în zona superioară apare „Oficierea tainei euharistice în ceruri” (Transsubstanțierea²⁰); registrul inferior este împărțit în trei scene (de la vest spre est): o alegorie a Carității, „Oficierea euharistiei”, „Cîntărirea sufletelor”.

Pe o jumătate din luneta sudică este foarte amplu reprezentată „Lapidarea Sfîntului Ștefan” (mîntuirea prin martiraj), pictura de pe cealaltă jumătate fiind acoperită de var.

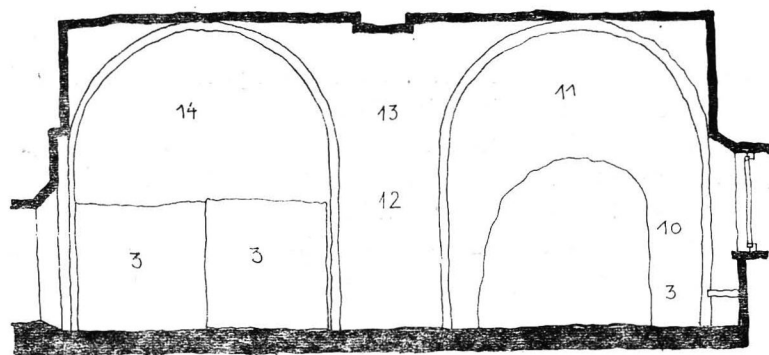
Pe est — locul Speranței în Salvare, de unde purcede lumina divină — este sugerat Paradisul prin prezența a două scene: „Coronatio Virginis” (registrul superior) și „Deisis” (registrul inferior).

¹⁸ E. Măle, *op. cit.*

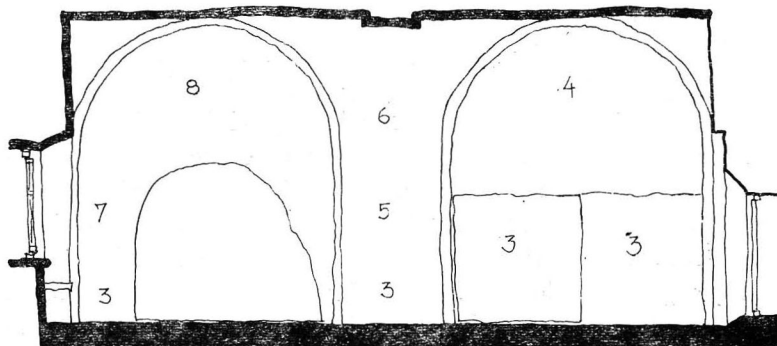
¹⁹ Opoziția „bine-rău” este un aspect tematic în jurul căruia se grupează o mare parte din picturile de la Karlstejn (v. deja citatul *Gothic Mural Painting in Bohemia and Moravia* și A. Friedl, *Magister Theodoricus. Das Problem seiner malerischen Form*, Praga, Artia, 1956); frecvent în iconografia epocii accentul cade pe acest aspect.

* Scenele notate cu asterisc comportă în secundar aluzii socializante.

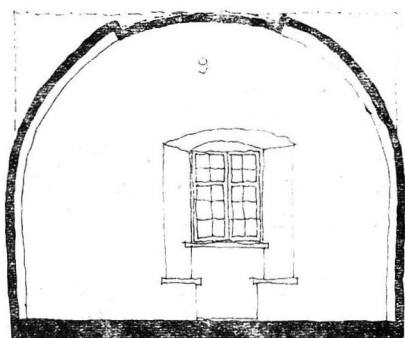
²⁰ V. Drăguț, (*Iconografia picturii murale gotice din Transilvania*, în *Pagini de veche artă românească*, II, Edit. Acad., București, 1972, p. 61) atrage atenția asupra scenelor reprezentînd Transsubstanțierea, Caritatea și Lapidarea Sfîntului Ștefan, ca unicate în goticul transilvănean.



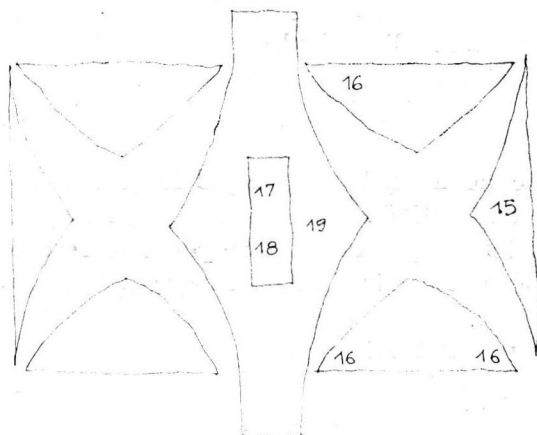
DESFAȘURARE PERETE NORD SC 1/50



DESFAȘURARE PERETE SUD SC 1/50



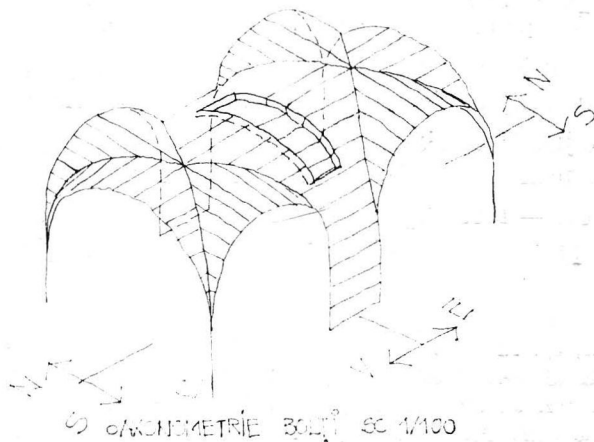
DESFAȘURARE PERETE EST SC 1/50



PLAN BOLȚI DESFAȘURATE SC 1/100



DESFAȘURARE PERETE VEST SC 1/50



VOLUMETRIE BOLȚI SC 1/100

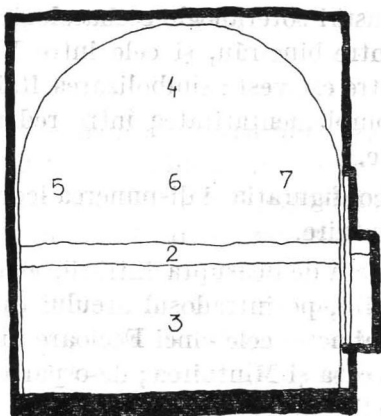
Legendă

Hărman

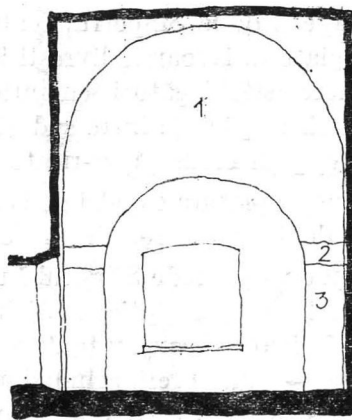
- 1 Triumful Crucii.
- 2 Evangheliști sau Doctori ai Bisericii.
- 3 Vrej decorativ.
- 4 Raiul și Învierea morților.
- 5 Imaculata concepțiune.
- 6 Cortegiu de sfinți și sfinte.
- 7 Sfint episcop.
- 8 Șase apostoli.
- 9 Răstignirea.
- 10 Sfint episcop.
- 11 Șase apostoli.
- 12 Ultima rugăciune a Fecioarei.
- 13 Cortegiu de sfinți și sfinte.
- 14 Iadul.
- 15 Salvator Mundi.
- 16 Doctori ai Bisericii sau Evangheliști.
- 17 Sf. Iacob Pelerinul.
- 18 Sf. Pavel.
19. Coronatio Virginis.

Pl. I

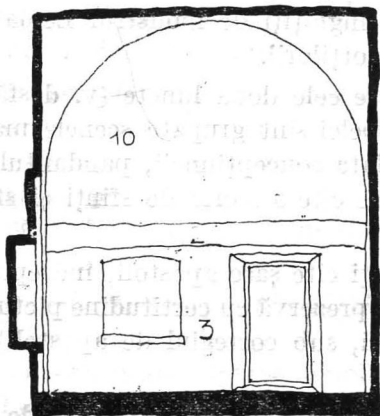
Desfășurarea iconografică
(desene: arh. Andrei Vlad)



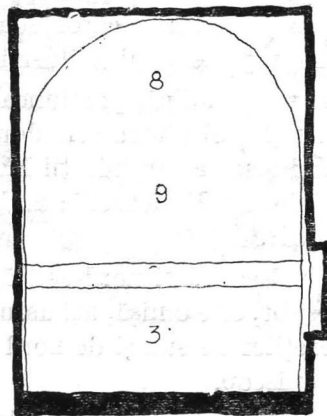
OPERETE NORD SC 1/50



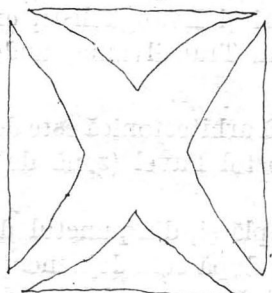
OPERETE VEST SC 1/50



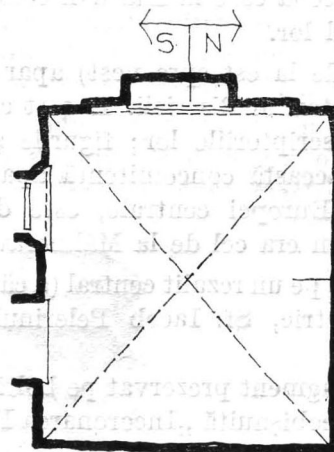
OPERETE SUD SC 1/50



OPERETE EST SC 1/50



PLAN BOLȚI DESFĂȘURATE



PLAN SC 1/50

Pl. II

Sînpetru

- 1 Alungarea diavolilor în iad de către arhanghelul Mihail și ceata sa de îngeri.
- 2 Briu decorativ.
- 3 Velum decorativ.
- 4 Messa cerească.
- 5 Caritatea.

- 6 Transsubstanțierea — Cre-dința.
- 7 Cîntărirea sufletelor — Drep-tatea.
- 8 Coronatio Virginis.
- 9 Deisis
- 10 Lapidarea Sfîntului Ștefan.

Iconografia capelei de la Sînpetru, centrată pe sensuri soteriologic-eschatologice accentuează interrelațiile (privilegiate în izvoarele livrești indicate) între bine-rău, și cele între Vechiul și Noul Testament. Se stabilesc astfel legături semantice clare între est-vest : simbolizarea Raiului și respectiv, a Iadului (a căderii în păcat); între sud și nord : complementaritatea între redempțiunea prin martiraj și, respectiv, prin credință, caritate și dreptate.

În ceea ce privește pictura capelei de la Hărman, configurația și dispunerea iconografică marchează aceeași idee de Resuscitare, Viață de Apoi, Mintuire.

La vest, de unde va purcede Sfîrșitul Lumii, în luneta de deasupra intrării, este reprezentată o temă rară, cu conotații apocaliptice : „Triumful crucii”, pe intradosul arcului care circumscrie intrarea apar, în medalioane înconjurată de vrejuri cu palmete, cele cinci Fecioare înțelepte și cele cinci Fecioare nebune — pildă prefigurînd simbolic Judecata și Mintuirea; de-o parte și de cealaltă a intrării, sub Triumful crucii, apar doi dintre evangheliști la scriptoriile lor.

La sud („spre lumină”), în luneta sud-vestică, sînt figurați preafericiții aleși, cărora Sfîntul Petru le deschide poarta Cetății raiului; pandantul scenei, în luneta nord-vestică („spre întuneric”) — cortegiul de păcătoși a căror soartă este să fie înghițiți de monstrul Leviatan; această din urmă scenă suprapune o alta ilustrînd „Învierea morților”.

Revenind la zona sudică, porțiunea de perete dintre cele două lunete (v. desfășurarea iconografică — pe interspațiul dintre cele două travee ale capelei sînt grupate scenele mariale) apare o scenă rară de glorificare a virginității Mariei — „Imaculata concepțiune”, pandantul ei, pe nord fiind „Ultima rugăciune a Fecioarei”; ambele suprapuse de cîte o teorie de sfinți și sfinte îndreptîndu-se către răsărit.

În lunetele sud-estică și nord-estică sînt reprezentați cîte șase apostoli, îndreptîndu-se și ei către răsărit. Dedesubt, cîte o nișă, azi astupată cu mortar, prezervă cu certitudine pictură. În zona extrem estică a pereților de sud și de nord (la nivelul nișei, sub cortegiul de apostoli) este zugrăvit cîte un sfînt episcop.

Toate figurile pictate pe pereții laterali converg către axul răsăritean, unde este plasată „Răstignirea”²¹, scenă care la Hărman comportă anexe iconografice extrem de interesante, poate chiar unice în felul lor.

Pe boltă (de la est spre vest) apar : Cristos în glorie avînd în jurul său, pe pandantivi, probabil sfinți Doctori ai Bisericii. E cert că în capelă apar atît sfinți Doctori cît și Evangheliști (pe vest), toți la scriptoriile lor; figurile și atributele sînt însă prea deteriorate pentru a-i mai putea identifica; această concomitentă apariție, de Doctori și Evangheliști, extrem de frecventă în epocă în aria Europei centrale, este destul de rară în Transilvania, unde singurul exemplu cunoscut pînă acum era cel de la Mălincrav²².

Tot pe boltă, pe un rezalit central (a cărui incongruență arhitectonică este demnă de relevat²³) apar, plasați simetric, Sf. Iacob Pelerinul²⁴ și Sf. Apostol Pavel (zonă de pictură remarcabil păstrată).

Un ultim fragment prezervat pe boltă prezintă o amplă și, din punctul de vedere al tipologiei iconografice, neobișnuită „Încoronarea Fecioarei” (care, după cum deja menționam, se continuă vizual în josul boltii — în directă corelație de sens și vecinătate cu celelalte două scene mariale).



²¹ Plasarea „Răstignirii” în zona estică este aproape o regulă în picturile din Boemia și din zonele de influență boemiană.

²² V. Drăguț, *op. cit.*, p. 64 (se mai pot menționa exemple de la Mălincrav, Sic și Mediaș).

²³ Partiția iconografică a travei estice a boltii de la Hărman este foarte asemănătoare cu cea de la biserica înclinată Sfîntului Ștefan din Morter-Tirol (cca. 1430) unde, pe arcada demicilindrică ce desparte două travee, apar zugrăviți mai mulți sfinți dispuși exact ca Iacob și Pavel de la Hărman (mod de plasare extrem de frecvent în arta cehoslovacă,

austriacă și germană în sec. XV); fapt ce ar putea constitui, pînă la proba contrarie, eventuala și singura explicație a apariției „rezalitului” (necesitatea unui spațiu pentru pictură imitînd pe cel pomenit în Tirol), altminteri fără nici o justificare arhitectonică; asemănarea nu pretinde a dovedi o nemijlocită filiație ci doar circulația unui tip de partiție iconografică în aria spațio-temporală ce ne interesează.

²⁴ Apogeul cultului Sfîntului Iacob Major în ipostaza de Pelerin și al frecvenței apariției sale, deseori legată de locuri cu caracter funerar, este în secolele XIV—XV, cînd îl găsim în nenumărate biserici din întreaga Europă.

Investită cu umanitate (Crist umanizat, suferind pe cruce) și patetism (atitudinile, gestică expresivă și chipurile îndurerate ale Mariei și apostolului Ioan), „Răstignirea” devine o apariție nelipsită, „cea mai importantă scenă în secolele XIV—XV. (...) Nici un spectacol nu s-a bucurat în epocă de mai mult succes ca cel al Patimilor și nici o imagine n-a fost mai răspândită decât aceea a crucii, a crucifixului, axa tragică a religiei săracilor” (G. Duby).

La Hărman „Răstignirea” este scena polarizatoare a unității iconografice a capelei (în care de altfel crucea apare de două ori, în ax pe est și vest, ca simbol al Patimilor și al Mintuirii).

„Domnul Isus pe cruce este însuși sensul universalității dragostei: cu capul la răsărit și cu picioarele la apus, cu mâinile întinse spre nord și spre sud, el înfăptuiește ceea ce prezise înainte de Patimi: odată ridicat de la pământ, voi atrage totul către mine, voi chema la mine lumea întreagă” (Yves de Chartes). Prin această prismă se cere a fi explicată și înțeleasă scena de la Hărman.

Prototipul iconografic, foarte simplu și concentrat (doar cu Isus pe cruce, Maria și Ioan), aparent retardat într-o epocă ce privilegia tipul complex al Răstignirilor nord-italiene (gen Antichiero), de fapt persistă tenace în mediile aflate mai direct sau mai puțin direct sub influențe boemiene. Tipologia stilistică, dispoziția și atitudinea personajelor confirmă o atare descendență.

Interesul major al scenei de la Hărman îl constituie însă prezența, la o distanță marcată de grupul principal (deci, prin convenție, presupunând o detașare, o situare în alt plan de existență față de scena biblică) a două grupuri de trei și respectiv, de două personaje, considerate până acum ²⁵ ca reprezentând toate figuri de donatori. Este adevărat că ne plasăm într-o perioadă



Fig. 1 — Hărman, „Iacob Pelerinul”.



Fig. 2 — Hărman, „Răstignirea”.

²⁵ V. Drăguț, *Artă gotică în România*, p. 244.

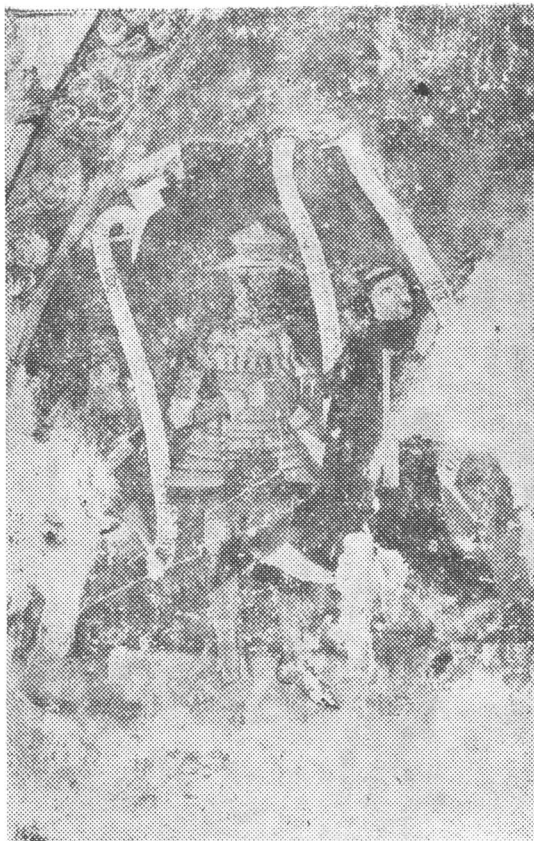


Fig. 3 — Hărman, „Răstignirea”, detaliu: „Oratores, bellatores, laboratores”.

Reprezentarea, așa cum ne apare în cazul de față, este cu totul inedită, deși obsesia acestei ierarhizări a bintuit din plin mentalitatea medievală²⁶. O atare prezență, deși curioasă, nu este incongruă într-un context particular ca cel de la Hărman, în care regăsim accente de nuanță socializantă și în alte scene; dar și mai general, ca posibil îndepărtat ecou al tendințelor de la curtea carolină de investire a sferei socialului și politicului cu sacru, de sacralizare a puterii laice și situare a ierarhiilor terestre în descendența reflexiv-emulativă a celei cerești.

Ordinea ideală în societate, organizarea sa tripartită este reflectată începînd cu literatura medievală de la sfîrșitul secolului IX²⁸, devenind loc comun în secolul XIII prin recurența formulei „clasice” datorate episcopului Adalberon din Laon²⁹: „*oratores, bellatores, laboratores*”: „Obștea credincioșilor formează un singur trup; instituția statului trei trupuri însă. (...) Casa lui Dumnezeu, socotită una, este împărțită așadar în trei: o parte din credincioși se roagă, alta luptă, a treia muncește. Aceste trei părți ce coexistă, nu suferă să fie despărțite. (...) Astfel, acest triplu ansamblu este, în fapt, unul, și așa a triumfat legea și lumea și-a aflat pacea”³⁰.

²⁶ Identice apar armurile unor războinici din deja citatul clastru de la Brixen.

²⁷ „Cu gustul pentru analiza tripartiției socio-ideologice a feudalismului celor trei ordine cunoscute, pe care și Duby și Le Goff au împrumutat-o din cercetările indoeuropenistice ale lui Dumézil, sînt descoperite cele trei momente — al mănăstirii, al catedralei și al palatului — ce au alcătuit fundalul magnific pe care s-a consumat evoluția artei apusene între sfîrșitul secolului al X-lea și începutul celui de-al XV-lea”, vezi R. Theodorescu, *Între pădurea merovingiană și Uccello*, prefață la G. Duby, *Artă și societatea. 980—1420*, București, 1987, p. 8.

²⁸ J. Le Goff, *Pentru un alt en mediu*, București, 1986, I, p. 135, în studiul *Notă asupra societății tripartite, a ideolo-*

gic în care contaminările cu Renașterea devin sesizabile, însă caracterul medieval al picturilor de la Hărman este incontestabil, ceea ce face destul de ciudată plasarea unor donatori, de aceleași dimensiuni cu personajele sacre ale scenei principale, în picioare, (și nu în genunchi), de-o parte și de cealaltă a crucii. În momentul însă în care, așa cum vom încerca să sugerăm, unul dintre grupurile de personaje (cel de trei) este o prezență simbolică, poziționarea și dimensiunile se legitimează de la sine, după cum și cele ale grupului pandant (pentru legități compoziționale). Diferențierea între „grupul-simbol” și cel propriu-zis de donatori este marcată și prin atitudine: cei doi donatori (un personaj mai de vază și altul cu miinile încrucișate pe piept — probabil decedat la data terminării picturii) în poziții de adorație pioasă sînt mai puțin rigid zugrăviți.

Grupul de trei: un cleric cu tonsură, reprezentate primul, rugîndu-se, urmat de un războinic, într-o tipică armură de secol XV²⁶ și un țăran cu opinci și căciulă, figurat în urma primilor doi (și ușor subdimensionat) are o atitudine mai rigidă, voit hieratică și ierarhizată (prin dispunere și dimensionare); este vorba, cu mare probabilitate, de o reprezentare simbolică a celor trei ordine sociale medievale: *oratores, bellatores* și *laboratores*. (Parțiala descifrare a filacterelor, degradate, confirmă această ipoteză: „*labora*” pe filactera țăranului și „*ora...*” pe cea a preotului).

gic monarhice și a reînnoirii economice în Europa occidentală, din sec. IX pînă în sec. XII.

²⁹ Adalberon din Laon către regele său, la 1027 (apud M. Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase*, III, p. 105, București, 1988).

³⁰ În timp ce exemplele de texte medievale tratînd tema celor trei ordine abundă (fie că aceasta este expusă programatic, ca la Adalberon de Laon, Honorius d'Autun etc., fie că e doar în treacăt pomenită — ca în scrierea lui Gallus Anonymus — *Cronica et gesta Ducum Sive Principum Polonorum*, ca exemplu mai apropiat de aria transilvană, care descrie în prolog elementele puterii poloneze, printre ele menționînd tripartiția socială), reprezentări pictate ale temei sînt extrem de rare.

Așa cum remarca Le Goff „finalitatea ideologică a schemei tripartite este aceea de a exprima armonia, interdependența, solidaritatea între clase, între ordine”³¹

În acest univers „perfect în orice punct al său și al cărui echilibru nu se poate strica”³¹, în această viziune utopică asupra societății ideale, fiecare element își are desemnat locul și rolul, funcția specifică pe care trebuie s-o îndeplinească. Din această perspectivă Credința este (cel puțin în intențiile inițiale), factorul care asigură coeziunea stărilor sociale.

Unificării generale a creatului prin forță din epoca romanică, epoca gotică îi opune o uniune generală internă — prin organizare consimțită; postulatul poate fi extins și la înțelegerea modificării de statut a corpului social.

Ideea apărută în secolul XII, „după care mîntuirea nu se mai dobîndește printr-o supunere totală și aproape fizică față de Dumnezeu, ci prin respectarea regulii celei drepte, prin conformitatea față de unele modele de comportare funcțională”³² ne explică și o scenă ca cea de la Hărman, în care, corelarea reprezentării celor trei ordine cu Răstignirea, prin includerea lor în scenă, mărturisește nostalgia coexistenței ideale a tuturor stărilor sociale întru Domnul, dorința de inserare armonică în ordinea universală și, prin aceasta, mîntuirea lor.

Oratores, bellatores și laboratores asistă simbolic la istoria sacră. Se situează astfel într-o relație de supunere și de dependență consimțită (relația fiind aici investită cu dimensiuni afective prin starea de participare emoțională imprimată fizionomiei personajelor) la ordinea legitimată de divinitate. Cristos pe cruce apare ca protector al ordinii existente și garantînd pentru fiecare clasă socială în parte posibilitatea Salvării. Respectînd ordinea și ierarhia, pentru toți situația egalitară a Redempțiunii este asigurată³³.

În contextul de la Hărman, scena Răstignirii este de pus în directă legătură cu „Triumful crucii” și cu reprezentările Raiului și Iadului, toate trei teme cu marcate semnificații eschatologice. „Triumful crucii” apare la Hărman într-o redactare arhaică³⁴, Crucea cu însemnele Patimilor fiind încadrată de cortegiul apostolilor, fiecare cu atributul său; este scena sub auspiciile căreia se săvîrșește despărțirea celor mîntuiți (la sud) de damnați (la nord).

„Raiul”, cetate închisă a cărei poartă urmează a fi deschisă de Sfîntul Petru în fruntea cetei „dreptilor”, este prezentat schematic, fără elemente neobișnuite din punct de vedere iconografic, cu excepția micului registru din vîrfurile lunetei, care suprapune scena, umplut cu filactere indescifrabile, al căror rost rămîne neclarificat.

Același element bizar îl întîlnim și deasupra scenei reprezentînd „Iadul”, de data aceasta printre filactere stînd într-o poză degajată un personaj nud (probabil un extrem de bizar Lucifer) pîrînd a prezida scena damnației.

În stadiul actual al cercetării de față, reprezentări atât de programatice și de explicite ale celor trei ordine ca la Hărman nu pot fi citate (cu o singură excepție), deși este probabil că vor fi existat.

Implicit, subincluse altor teme, stările sociale sînt figurate pe tot parcursul evului de mijloc, în cadrul scenelor reprezentînd ocupații, meșteșuguri, muncile anotimpurilor, lupte între cavaleri și țărani, scene de vinătoare, scene biblice, (Parabola Sărmanului Lazăr etc.); sau, într-un cadru mai special și mai explicit, constituind excepția mai sus pomenită în ilustrația miniată la *Coșmarul regelui Angliei, Henric I*, povestit de John of Worcester (MS Oxford, Corpus Christi College): regele vede în vis (la 1130) cum este atacat de *laboratores*, apoi de *bellatores* și de *oratores*, primii cu unelte, următorii cu armele, ultimii cu însemnele lor — cirjele episcopale (v. Le Goff, *Civilizația Occidentului Medieval*, București, 1970, p. 368 și pl. 117—118).

Poate ca tratînd tot tema stărilor sociale ar trebui interpretată, după părerea noastră, și imaginea de la Grandecourt — Haute Saône (mijlocul sec. XIV) reprezentînd, în teoria „aleșilor”, un călugăr sărac (care poate fi mai degrabă țăran), un episcop și un cavalier ținîndu-și scutul.

³¹ Le Goff, *op. cit.*

³² A. Scobeltzine, *Arta feudală și rolul ei social*, București,

1979, p. 256. Autorul relevă: „Din ce în ce mai mult, lumea creată de Dumnezeu este reprezentată ca un organism bine alcătuit. Imaginilor heteroclitice ale lui Eadmer de Canterbury (începutul sec. XI) care în diviziunea tripartită a lumii compara clerul și pe călugări cu oile „adăpîndu-i pe ceilalți cu laptele predicii și inspirîndu-le prin lîna bunului exemplu o dragoste ferventă pentru Dumnezeu”, John de Salisbury le opune, pe la 1160, imaginea unei societăți compuse din părți funcționale, al căror model e corpul omenesc (Prințul este capul, consilierii inima, războinicii mîinile, funcționarii finanțelor, stomacul și intestinalele, țărani picioarele). Honorius D'Aulun va compara societatea cu o biserică ale cărei coloane sînt episcopii, vitraliile stăpîinii, bolțile prinții, țiglele cavaleriei, dalajul poporul.

³³ Și donatorii apar ca „martori” ai Răstignirii, asigurîndu-și mîntuirea prin actul ctitoricesc.

³⁴ „Triumful crucii” se prezintă, de-a lungul timpului, în felurite redactări: inițial (sec. XIII—XIV) este o scenă cu caracter excepțional, foarte rară (aceasta este redactarea pe care o regăsim, tardiv, la Hărman); în sec. XV revine destul de frecvent, apare doar Crucea cu însemnele Patimilor, înconjurată de îngeri; tema se complică excesiv la sfîrșitul secolului XV, încărcîndu-se cu o multitudine de sensuri alegorice, sub influența lui Savonarola cînd dobîndește, mai ales în zonă italică, o mare vogă.

Deși schematic și rigid compus (o monotonă izocefalie) „Iadul” este interesant prin notele „socializante” pe care le conține. „Societatea feudală a fost idealizată de artiști în viziunea lor asupra cerului și, paralel, caricaturizată în aceea asupra Infernului”³⁵. Meșterii nu s-au sfiit să reprezinte supliciile în iad ale bogatului păcătos sau să așeze episcopi, seniori, cavaleri, călugări în rîndul osîndiților. Într-o pictură de la Ramersdorf (Germania), datînd din a doua jumătate a secolului XIII, întîlnim o îndrăzneță și tranșantă departajare: șirul „aleșilor”, condus de un înger și un episcop este aproape în exclusivitate alcătuit din țărani purtînd diferite unelte ale muncii lor; în Iad în schimb își găsesc locul diverse categorii de clerici, călugări, prințese, nobili. În Tirol, în secolul XV, reluări ale unor atari tratări ale temei sînt extrem de numeroase (pentru a nu cita decît picturile de la St. Georgen bei Schenna, înrudite stilistic cu cele de la Hărman). La Hărman sînt vizibili, în rîndul păcătoșilor, un episcop cu mitră și o nobilă.

În secolul XV, reprezentări legate de Judecata de Apoi, în mod special de Damnație sînt accentuate probabil de directă influență a mentalităților ce au generat teme ca cea a „Dansului macabru”: egalitatea sorții oamenilor, indiferent de rang, în fața morții³⁶. În general în secolul XV, constată Măle, Infernul și Supliciile apar obligatoriu, uneori descrise cu un naturalism exacerbat (ca în celebrele picturi ale catedralei din Albi), culminînd cu publicarea unui „Traité des peines de l'Enfer” în 1492³⁷. La Hărman, capetele reptilelor ieșind din gura monstrului Leviatan pentru a-i înghiți pe păcătoși sînt o detaliere a motivului dovedind tocmai pătrunderea, sigur într-o variantă extrem de simplificată, a acestui filon naturalist-descriptiv al „chinurilor” goticului tîrziu.

Scenele mariale se integrează simbolisticii soteriologice generale a capelei: Maria ca intercesor între umanitate și divinitate, ca simbol al Bisericii triumfătoare, ca model exemplar de mîntuire. În gotic Fecioara „devine un model de feminitate, imaginea radioasă a unei umanități răscumpărate”³⁸. La Hărman Răstignirea și scenele glorificării Mariei sînt legate prin aceleași sensuri redemptive, amintind parcă un cînt liturgic, datînd din secolul XIV, în care sînt comparate Fecioara și Crucea: brațele ambelor l-au susținut pe Crist³⁹.

Două dintre scene: „Ultima rugăciune” și „Încoronarea”, momente precedînd și, respectiv, postcedînd Adormirea Fecioarei⁴⁰, dețin în secundar și note funerare (inserîndu-se și prin aceasta în coerența funcțională a capelei).

„Imaculata concepțiune” a Născătoarei de Dumnezeu este cauțiunea mîntuirii și Încoronării ei. „Prin Maria, omenirea se unea cu Domnul... Ea este lăcașul nunților mistice dintre suflet și creator”⁴¹.

„Ultima rugăciune a Fecioarei”, așa cum apare la Hărman, prefigurează „Încoronarea”. Încoronarea apoteozează (prin sens și plasare) cele două scene mai sus menționate.

*Imaculata concepțiune a Mariei*⁴²

Unică pînă acum în Transilvania, reconfirmînd caracterul de excepție al iconografiei capelei, imaginea „Imaculatei concepțiuni” de la Hărman își are prototipul (calchiat aproape pînă în cele

³⁵ A. Scobeltzine, *op. cit.*, p. 73.

³⁶ Nuanță evidentă și în reprezentarea celor trei ordine în „Răstignire”.

³⁷ Scrieri de acest tip abundă în epocă; încă de la 1400 apăruseră în Germania primele lucrări ilustrate purtînd titlul *Arta de a muri*; ulterior genul proliferază.

³⁸ A. Scobeltzine, *op. cit.*, p. 268.

³⁹ „Hic virgo puerpera/Hic Crux Salutifera/Ambo/Ilgna mystica. Haec hyssopus humilis/Illa cedrus nobilis/traque vivifica. Hic, adhaerens pectori/Pascitur ab ubere;/Hic affixus arbori/Parcit nos ex vulnere”, apud, M. Vloberg, *La Vierge et l'enfer dans l'art français*, Grenoble, 1933, p. 68.

⁴⁰ Cu privire la constituirea și semnificațiile scenelor legate de Adormirea Fecioarei v. V. Vătășlanu, *Cercetări iconografice — Dormitio Virginis*, 1935, în *Studii de artă veche românească și universală*, București, 1987.

⁴¹ A. Scobeltzine, *op. cit.*

⁴² Dogma Imaculatei concepțiuni, bazată pe o veche idee anglo-normandă din sec. XI, legată de figura lui Wilhelm Cuceritorul (v. E. Măle, *op. cit.*), încurajată de Sinodul de la Bâle (1439) și aprobată (în 1476) de Papa Sixt IV (franciscan, ordin dintotdeauna apărător al acestei dogme contra, de pildă, a dominicanilor care o atacau), este un subiect ce pasionează enorm biserica în secolele XV—XVI. În epocă abundă scrieri pe această temă (*Defensium inviolatum beatæ Mariæ Virginitis, De puritate conceptionis beatæ Mariæ Virginis*), uneori uzînd de argumentații extrem de bizare.

Se practică în mod curent asocierea Fecioarei cu o interminabilă înșiruire de simboluri (preluate prin analogie cu *Cîntarea Cîntărilor* sau după Albert cel Mare), cităm cîteva: *electa ut sol, pulchra ut luna, porta coeli, plantatio rosae, hortus conclusus, turris David, speculum sine macula, virga Jesse floruit, fons hortorum, civitas Dei*; dintre ele unele sînt de pus în directă legătură cu Imaculata concepțiune, cu imageria pe care dogma a general-o.

mai mici detalii) în reprezentarea omologă din „Speculum Humanae Salvationis”. Conformă acestui model, scena de la Hărman se configurează în modul următor: în centru un patrulater cu laturile aproape egale, înscris într-un romb, la rândul său înscris într-un alt pătrat, chenarele fiecăreia dintre aceste figuri geometrice purtând inscripții lămuritoare.

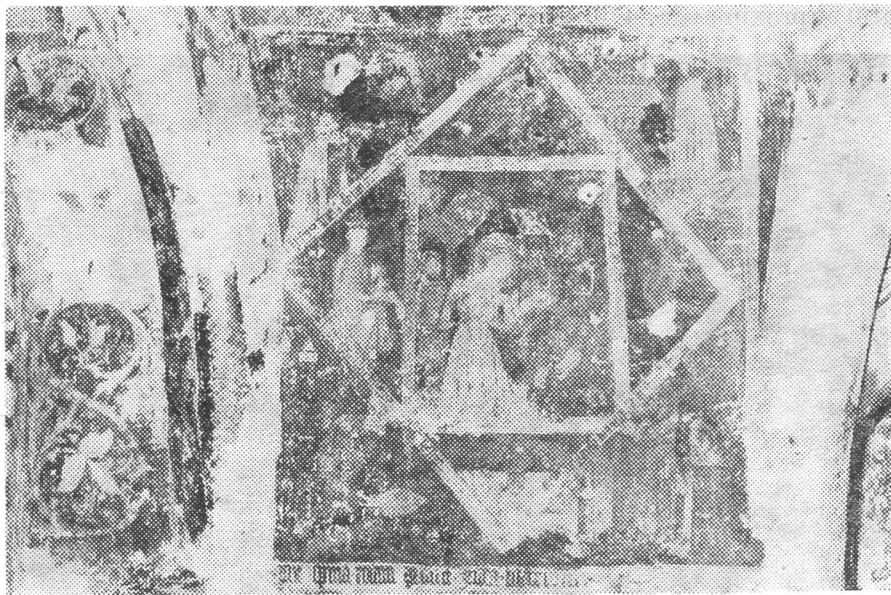


Fig. 4 — Hărman, „Imaculata concepțiune”.

În patrulaterul central apare „Nașterea”⁴³ în varianta Mariei adorînd în genunchi pruncul divin.

În cele patru triunghiuri care se formează în exteriorul scenei prin înscrierea ei în romb, apar figurări simbolice ale celor patru stadii ale vieții cristice, extrase din *Fiziolog*⁴⁴: o fecioară cu licornul simbolizînd nașterea „pură” a lui Crist; pelicanul sfîșiindu-și pieptul pentru a-și hrăni puii cu propriul său singe — aluzie la sacrificiul cristic pentru salvarea omenirii; leul care-și trezește puii a treia zi — Înviearea; pasărea phoenix renăscînd din propria-i cenușă — Înălțarea.

În sfîrșit, pe suprafețele create în colțurile ultimului pătrat apar simboluri ale purității Mariei, respectiv: Moise cu tufișul în flăcări, ramura înflorită a lui Aaron, *porta clausa* a lui Iezechiel și lîna lui Gedeon⁴⁵.

Imaginea nu este nici pe departe atît de rară pe plan european pe cît a fost considerată în istoriografia românească de specialitate.

În acest sens ar trebui menționate măcar cîteva exemple (ele devin relativ frecvente după 1430), dintre cele mai realizate plastic, sursa directă constituind-o „Speculum...”: tripticul neterminat (1440) pe care Van Eyck îl face pentru biserica Sf. Martin d’Ypres, iar pentru zona care ne interesează mai îndeaproape, panoul pictat de la Köln (în 1430)⁴⁶, sau pictura murală de la Neuwerk-Niederrhein (cîtred 1450).

Ultima rugăciune a Fecioarei

Scena, situată pe peretele nordic, pînă acum considerată a fi o „Bunăvestire”, ceea ce ne apare evident eronat, o înfățișează pe Maria cu o coroană pe cap, în atitudine de rugă, între trei sfinți (restul scenei este deteriorat): unul tînăr, imberb, îngenunchiat la picioarele Fecioarei ținînd o carte deschisă din care aceasta citește, ceilalți doi cu barbă, în dreapta și în stînga ei. Este cu siguranță reprezentarea ultimei rugăciuni a Mariei, apariție rară în iconografia occidentală dar obișnuită în cea bizantină (precedînd „Koimesis”); se pare chiar că ea pătrunde în Apus ca

⁴³ Este singura variație față de „Speculum...” unde Maria este figurată pe tron cu Iisus copil în brațe.

⁴⁴ St. Beissel și F. Rademacher, în *Monumenta Iudaica — 2000 Jahre Geschichte und Kultur der Juden am Rhein*, Köln,

1964, p. 749.

⁴⁵ Reprezentări pînă acum neexplicitate în istoriografia noastră de artă.

⁴⁶ Azi la Reinisches Landesmuseums, Bonn.

urmare a valului de influențe bizantine din jurul anului 1430. Cei trei sfinți care o însoțesc pe Maria sînt trei dintre cei doisprezece apostoli care au fost prezenți la Adormirea ei, Ioan, cel imberb, ținîndu-i îndeobște cartea.

Regăsim o redactare foarte asemănătoare în panoul central al polipticului Sfintului Gheorghe din Praga⁴⁷, datat aproximativ la 1470⁴⁸.



Fig. 5 — Hărman, „Ultima rugăciune a Fecioarei”.

Aparent derutant la Hărman este faptul că Maria se prezintă deja încoronată (în citatul poliptic al Sfintului Gheorghe și de obicei capul îi este acoperit de maforion). În altarul praghez, în prim plan sînt reprezentați tot cei trei apostoli în jurul Mariei care se roagă, în planul al doilea fiind pictat patul Adormirii, înconjurat de restul apostolilor. În partea superioară a scenei Iisus încoronat, între îngeri, ține în brațe pe mama sa (subdimensionată) încoronată și ea; avînd în vedere acest fapt se poate avansa ipoteza că Maria cu coroană de la Hărman este o sublimare, o contragere a celor două momente iconografice prezente în altar, constituind în același timp, în contextul capelei, o trimitere nemijlocită la „Coronatio Virginis” de pe boltă. Posibila directă descendență a scenei zugrăvite la Hărman din ambianța atelierului maestrului căruia i se datorează altarul Sfintului Gheorghe (ceea ce ar data pictura capelei cu o mai mare certitudine post 1470) este documentată și de reproducerea a exact aceluiași motiv ornamental al ramei polipticului (frunze de acant încolăcite pe o tijă) pe chenarul pictat din partea dreaptă a scenei.

Ca ultim detaliu justificator al acestei interpretări iconografice — a faptului că avem de-a face cu o scenă „tristă”, funerară, imediat precedentă „Adormirii” — ne apare expresia patetică a chipurilor personajelor participante, redată prin naiva dar nu lipsită de sugestivitate convenție a sprincenelor arcuite în jos (pe care, în capelă, nu o mai întîlnim decît în „Răstignire”), identica tratare a fizionomiilor apărînd și la altarul Sfintului Gheorghe (cu care de altfel există multiple analogii stilistice).

Coronatio Virginis

Tema, extrem de frecventă în Apus, apare doar de foarte puține ori în pictura murală din Transilvania. Trei sînt pînă acum exemplele consemnate: Sînpetru, Mălîncrav și Hărman⁴⁹. Trebuie observat că toate cele trei datează din secolul XV și, cu cea mai mare probabilitate, sînt de ratașat filierei goticului internațional de factură boemiană (în variantă slovacă, renană sau

⁴⁷ V. nota 12.

⁴⁸ Se mai poate menționa, cu aceeași temă, panoul de la Viena, datat tot către sfîrșitul secolului XV.

⁴⁹ V. Drăguț, *Iconografia...* p. 36; pentru varianta de

la Hărman, autorul releva analogii iconografice cu altarul de la Sîndominic (Muzeul din Miercurea Ciuc), datat la începutul sec. XVI.

austriacă), mediu în care tema se bucură de mare audiență începînd din a doua jumătate a secolului XIV.

Variantele de redactare sînt destul de numeroase în decursul timpului⁵⁰. În secolul XV de obicei Maria este încoronată de Sfînta Treime: ea îngenunchiază între Tată și Fiu care-i pun coroana pe creștet; deasupra planează porumbelul Sfîntului Duh.



Fig. 6 — Hărman, „Coronatio Virginis”, detaliu.

La Hărman scena prezintă caractere mai speciale prin amplitudinea compoziției dar mai ales prin insolitul mod de reprezentare a Treimii: pe un „cer” presărat cu stele, se decupează o draperie decorată cu roze (motiv cu conotații mariale) susținută de șapte îngeri, pe fondul căreia se desfășoară ceremonia: doi îngeri așează coroana pe capul Mariei (îngenunchiată, reprezentată din semiprofil), sub binecuvîntarea Sfintei Treimi, figurată sub chipul a trei bărbați încoronați: cel din mijloc — Tatăl — cu tiara papală, cel din dreapta — Fiul — cu coroana imperială și sceptrul crucifer în mînă, cel din stînga — Sfîntul Duh — cu coroana regală; ierarhizarea coroanelor — însemne ale puterii laice, confirmă acel transfer biunivoc de sensuri între sfera celestă și cea terestră, intersectarea sacrului cu elemente ale puterii profane, probabilă moștenire a mentalităților caroline⁵¹.

Imaginea de la Hărman ilustrează, de o manieră convingătoare, tradiționala idee, remarcabil exprimată de Jean Guitton: Fecioara întreține o relație unică în felul său cu fiecare dintre „persoanele” divine. Ea este Fiica Tatălui, Mama Verbului încarnat, Mireasa Sfîntului Duh. Încoronarea este revelarea acestor relații. Este asemeni cu Botezul lui Iisus, unde Treimea s-a manifestat, momentul supremei sacralități. Maria este sacralizată *Regina Coeli*, ca în imaginea dantescă din finalul „Paradisului”⁵².

⁵⁰ P. Deschamps, M. Thibout, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 9 și L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1954—1958, II, p. 623.

⁵¹ O compoziție asemănătoare (Fecioara este însă încoronată de Tată și de Fiu, fiecare cu coroana pontificală și, respectiv, regală pe cap, Sf. Duh apărînd ca porumbel) se

regăsește la altarul sculptat din Bozen-Gries-Tirol, opera lui M. Pacher, datînd de la sfîrșitul sec. XV și începutul sec. XVI, altare poliptice boemiene și miniaturi germane în care Treimea e figurată sub chipul a trei bărbați cu coroane identice, imperiale.

⁵² *Images de la Vierge*, Paris, 1963, p. 58.

de ECATERINA CINCHEZA-BUCULEI

O dată cu îmbogățirea tematicii programelor iconografice din pictura bisericilor bizantine, fenomen cristalizat în secolul al XIII-lea¹, au apărut subiecte noi și în decorarea pronaosurilor. Astfel s-au impus ciclurile cu sens liturgic și figuri de sfinți, laici, concilii sau alte reprezentări legate de evenimentele istorice petrecute într-o regiune sau alta. În pronaos, spațiul prin care se face intrarea în biserică era firesc să se picteze cicluri și personaje ce ilustrează timpul care precede Încarnarea, evocatoare de momente ale anului liturgic, fie sărbători mobile, fie acelea cu dată fixă, menologul găsimu-și aici locul ideal de desfășurare a multiplexelor lui imagini însoțite de numele și data comemorării fiecărui sfânt în parte. Deși cel mai vechi exemplu cunoscut în pictura murală datează din 1230 — calendarul pictat în nartexul bisericii „40 de mucenici” din Tîrnovo² — tema va cunoaște o adevărată răspindire abia în veacul următor³.

În pictura medievală din Țara Românească menologul apare pentru prima dată în ansamblul ce decorează pronaosul bisericii mănăstirii Cozia, menținându-se ca o caracteristică a programelor iconografice mănăstirești, în nartex. Îl vom întâlni la Curtea de Argeș, în biserica lui Neagoe Basarab (1526), la Snagov (1563), Tismana (1564), Bucovăț (1574) și Căluu (1594).

Ctitorie a boierilor Buzești, biserica mănăstirii Căluu ocupă un loc important în rindul monumentelor secolului al XVI-lea din Țara Românească. Repictat la începutul veacului al XIX-lea, lăcașul avea să suscite interesul cercetătorilor în special privind istoricul și arhitectura lui, ansamblul mural fiind studiat practic numai din punct de vedere al iconografiei, un interes special acordându-se, cum era și firesc, portretelor votive și mai ales prezenței portretelor voievozilor Petru Cercel, Mihai Viteazul și ale membrilor familiei acestuia⁴.

¹ Suzy Dufrenne, *L'Enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, în *L'Art byzantin du XIII^e siècle. Symposium de Sopoćani*, Belgrad, 1967, p. 35—46; idem, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970; Gordana Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969.

² A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, p. 97—110; idem, *Стенописите в църквата „Свети четиримъци” във В. Търново*, în *Избрани съчинения* I, Sofia, 1986, p. 21—37; Liliana Mavrodinova, *Стенописите на църквата „Св. четиримъци” във Велико Търново*, Sofia, 1974.

³ P. Mijović, *Менолог историчко-уметничка украса*, Belgrad, 1973, p. 5—6, 68—76.

⁴ Al. Odobescu, *Note inedite cullesse în monastirea Căluului din județul Romanat, la 1861*, în *Anticuitățile Județului Romanat*, București, 1878, p. 130—144, extras din *Annalele Societății Academice Române*, sesiunea anului 1877. Tomulu

X, secțiunea II, *Memorii și Notițe*, București, 1878, p. 298—324; P. V. Năsturel, *Mănăstirea Căluu — Romanat*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, XII (1911), partea a II-a, p. 293—313; N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Muntenia și Oltenia*, partea a II-a, *Vechiul stil românesc din veacul al XVI-lea*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* (BCMI), XXIII (1931), fasc. 63—66, p. 28—29; I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 145—152; V. Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*, în BCMI, XXVII(1934), fasc. 81, p. 112—114; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 385—387; C. Bălan, *Mănăstirea Căluu*, București, 1967; P. Chihaia, *Considerații despre fațada bisericii lui Neagoe din Curtea de Argeș*, în *Studii și cercetări de istoria artei* (SCIA), seria artă plastică, XV(1969), nr. 1, p. 76—84; idem, *Cîteva note de istoria artei pe marginea „Învățăturilor lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie”*, în SCIA, seria

Din pisania săpată în piatră deasupra uşii de intrare în biserică şi textul scris pe peretele vestic al naosului aflăm în câteva cuvinte despre etapele de construire, pictare şi restaurare a monumentului. Astfel, la 1588, glăsuieşte inscripţia de la exterior, biserica a fost ridicată de către Radu mare armaş, Preda spătar şi Stroe postelnic, „nepoţii jupanului Vlad ban şi fiii jupanului Radu fost mare armaş”, cei trei fraţi Buzeşti, care au continuat şi desăvârşit actul ctitoricesc început şi rămas neterminat de strămoşii lor, banul Vlad, Dumitru pîrcălab şi Balica spătar în vremea domniei lui Neagoe Basarab⁵. Acelaşi lucru se spune şi în prima parte a pisaniei pictate în naos la 1834, reproducerea, nu lipsită de erori, a textului original din care mai aflăm că lăcaşul închinat sfîntului Nicolae a fost pictat tot de fraţii Buzeşti care au şi înzestrat mănăstirea cu moşii şi robi şi au construit „zidurile curţii” şi „casele ce se văd”, „la anul de la Adam 7102” (1594⁶). În partea a doua a textului se precizează că în anul 1834, „biserica fiind cu totul înnegrită şi la toate bolţile surpată tencuiala, precum şi catapeteazma din nou s-a prefăcut şi s-au preînnoit”, pictor fiind Barbu Coşovean⁷.

artă plastică, XVIII(1971), nr. 2, p. 324–325; E. Lăzărescu, *Despre biserica fostei mănăstiri Căluu şi locul ei în evoluţia arhitecturii religioase din Ţara Românească*, în *Pagini de vechi artă românească*, vol. I, 1970, p. 325–350; N. Stoicescu, *Bibliografia localităţii şi monumentelor din România, I – Ţara Românească (Muntenia, Oltenia şi Dobrogea)*, vol. I, A–L, Craiova, 1970, 134–136; D. Bălaşa, *Mănăstirea Căluu sau Cepturoaia (judeful Ol)*, în *Mitropolia Olteniei* (MO), XXIII(1971), nr. 7–8, p. 513–534; Carmen Laura Dumitrescu, *Programul iconografic în pronaosul bisericilor de mănăstire din Ţara Românească în secolul al XVI-lea*, în SCIA, seria artă plastică, XXI(1973), nr. 2, p. 263–264; idem, *Mănăstirea Căluu şi câteva precizări despre ctitorii ei şi despre Mihai Viteazul*, în *Mihai Viteazul*, culegere de studii, Bucureşti, 1975, p. 243–258; idem, *Pictura murală din Ţara Românească în veacul al XVI-lea*, Bucureşti, 1978, p. 20–21, 63–66.

⁵ Adoptată, în general, părerea că biserica a fost ridicată în 1588 de către fraţii Buzeşti pe temelii mai vechi puse de către strămoşii lor în vremea domniei lui Neagoe Basarab, ea a fost combătută prin reinterpretarea pisaniei în piatră de către Emil Lăzărescu (*op. cit.*, p. 336–345), căruia i s-au alăturat C. Bălan (*op. cit.*, p. 6–9) şi D. Bălaşa (*op. cit.*, p. 513–516), toţi optînd, în alegerea perioadei în care a fost zidită „la roşu” construcţia, pentru primele decenii ale secolului al XVI-lea de către Vlad banul, Dumitru pîrcălab şi Balica spătar (a se vedea şi I. Donat, *Fundaţiunile religioase ale Olteniei*, I, Craiova, 1937, p. 25–26). C. L. Dumitrescu s-a reîntors la vechile opinii susţinînd că biserica a fost ridicată în 1588 de către fraţii Buzeşti pe fundaţia pusă anterior de strămoşii lor (*op. cit.*, p. 20–21). Împărtăşim această părere neexplicîndu-ne altfel absenţa neremarcată pînă acum, a portretelor primilor ctitori, care ar fi trebuit să-şi găsească în mod firesc locul în rîndul reprezentărilor votive, foarte numeroase la Căluu. Vlad, Dumitru şi Balica nu au fost menţionaţi nici în pomelnicul triptic de la 1825 care începe cu „Radu, Preda şi Stroe...” (V. Drăghiceanu, *op. cit.*, p. 113). Reamintim textul pisaniei în piatră, clar formulată în ciuda discuţiilor contradictorii pe care le-a declanşat: „...eu... jupan Vladul ban şi cu fraţii mei jupan Dumitru pîrcălabul şi Balica spătarul am început acest sfînt lăcaş în zilele lui Basarab voievod; şi după aceea rămase în părăsire multă vreme, pînă am ajuns şi eu... jupan Radu vel armaş şi cu fraţii mei, jupan Preda spătarul şi Stroe postelnicul, nepoţii jupanului Vlad banul, fiii lui Radu biv vel armaş; noi văzurăm acest sfînt loc cum că este neisprăvit. Drept aceea, noi ne trudirăm şi ridicarăm acest sfînt

lăcaş şi-l înfrumuseţarăm... Şi noi am întărit şi am făcut acest lăcaş în zilele binecinstitorului şi de Hristos iubitorului Io Mihnea vodă, fiul marelui preabunului Io Alexandru voievod. S-a început în luna aprilie 20 zile şi s-a terminat în luna iunie 8 zile, în anul 7096” (1588), (subl. n.) (E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 339; C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 97, n. 78).

⁶ Dacă ţinem seama că pictarea unei biserici nu se putea face decît vara, sîntem obligaţi, pentru determinarea anului erei noastre, să scădem din anul indicat în inscripţie 5508, cu atît mai mult cu cît 7102 apare menţionat şi lingă portretul lui Mihai Viteazul a cărui domnie începe în toamna lui 1593.

⁷ Textul inscripţiei este următorul: „Această sf. şi dumezăescă biserică unde să prăznuieşte hram sf. erarh Nicolae din temelie s-au început de Radu ba(n) i fra(te)le se(u) Dumitr(u) pă(r)că(la)b i Balica spătar în zile(le) lu(i) Basarab vo(e)vod. Du(pă) ace(a) trec(in)d mu(l)tă vreme) s-au sculat(t) Radu Buzescu(l) mare(le) spătar şi o au săvăr(şi)(t-o) de zidi(t) înfrum(u)se(î)(n)d(u)-o şi cu zugrăvea(lă) şi cu toate ce(le) trebui(n)cio(ase), precu(m) şi ziduri(le) cu(r)ii i case(le) ce se văd(l) le-au făcu(l) şi din împre(u)nă cu fra(şii) dumnelui Preda mare(le) spătar i Stroe mare(le) sto(l)nic o au înze(s)trat-o cu moşii şi cu robi i cu a(l)te(le) şi ca pe o fecioară cura(tă) o au închina(t-o) sf(n)tului mo(r)ml(n)t a Mă(n)tui-tor(iu) no(s)tru Is. Hs. spre vecinică pomenire, în zile(le) lui Mihnea vo(e)vod(l) la anu(l) de (la) Ada(m) 7102. Pimen zugraf. Eară acu(m) fii(n)d cu totu(l) înegri(t)ă şi(i) la to(a)te bo(l)te(le) surpată tencueala precu(m) şi catapetea(s)ma di(n) no(u) s-a(u) prefăcu(t) şi s-a(u) prenoi(t) di(n) începu(t) pă(n)ă în sfi(r)şi(t) cu to(a)tă osi(r)dia şi ce(l)tu(eala) cuviosului protosi(n)ge(l) kir Tarasie egume(u) aceşci sf. mănă(s)tiri în zile(le) mării sale Io Alexandru Ghic(a) voevo(d), 1834 avgu(s)t 14”. „Zugra(f) post[elnic] Barcu C[oso]vean” (în partea stingă), „Barbu Coşo[vean]” (în dreapta). Numele lui Barbu Coşovean a fost diferit citit. Odobescu notează: „Zugravu Postelnicul Barbu Coşovenul”, iar alături de portretul lui Mihai Viteazul la acea dată mai citeşte: „Prenoit în anul de la naşterea lui Hristos 1833 august, Barbu zugrav” (*op. cit.*, p. 133–134); I. D. Ştefănescu, în notă: „Barbu Coşoi” (*op. cit.*, p. 148); P. V. Năsturel: „Zugraf Barbu Coşoveanu” (*op. cit.*, p. 299); la fel la C. Bălan (*op. cit.*, p. 13); D. Bălaşa: „zugrav post[elnicul] Barbu Coşovean[u], Barbu” propune ca explicaţie a repetării numelui de Barbu posibila existenţă a unui ucenic cu acelaşi nume (*op. cit.*, p. 519). C. L. Dumitrescu deşi optează în text pentru Coşoveanu îl copiază în transcrierea inscripţiei „Barbu Coşovian”

Programul iconografic al pronaosului cuprinde trei categorii mari de teme prinse în registre orizontale care se desfășoară circular pe pereții încăperii. Partea lor inferioară este ocupată, în cea mai mare parte, de portretele ctitorilor Radu, Preda, Stroe și ale soțiilor lor Stanca, Cătălina și Sima la vest și nord, și cele ale membrilor familiei voievodului Mihai Viteazul: Nicolae Pătrașcu, Doamna Stanca, Preda postelnic și Florica pe peretele de sud. La răsărit galeria de portrete este întreruptă de imaginile arhanghelilor Mihail și Gavril care flanchează ușa de intrare în naos. Urmează un registru cu cele șapte concilii ecumenice avînd între ele icoana de hram și două registre înguste cu reprezentarea menologului.

Toți cei care ne-au precedat în cercetarea monumentului de la Călușiu au considerat repictarea bisericii „culoare peste culoare”, deci păstrarea intactă a iconografiei originare, menționînd pentru bolta pronaosului — un semicilindru cu axa nord-sud — imaginile Maicii Domnului orantă, a profeților cu simbolurile mariale în mîini și a îngerilor, iar pentru timpanele de la sud și nord două compoziții cu Fecioara ocrotitoare a femeilor și Fecioara ocrotitoare a ierarhilor și împăraților.

Astfel, I. D. Ștefănescu precizează că bolta a fost pictată în tradiția artei bizantine caracteristică bisericilor românești din veacul al XVI-lea, despre calendar nepronunțîndu-se și mulțumindu-se cu amintirea lui ⁸.

C. Bălan, după ce afirmă că la 1834 „s-au refăcut porțiuni deteriorate și au fost zugrăvite toate scenele ce acoperă suprafața din interior”, nu face nici un comentariu asupra autenticității iconografiei picturilor de pe bolta pronaosului. În ceea ce privește sinaxarul se limitează, de fapt, la o definire a lui fără precizări la reprezentările de la Călușiu ⁹.

Aceeași poziție este adoptată și de Carmen Laura Dumitrescu, care semnalează numai prezența menologului. Convinșă fiind de faptul că imaginile de pe boltă și cele două scene din timpane aparțin iconografiei originare, autoarea ajunge la concluzia că întreg ansamblul este unitar și reprezintă concepția de alcătuire a unui program iconografic specific picturii medievale din monumentele Țării Românești ¹⁰.

Așa cum se prezintă astăzi, ansamblul ce decorează pronaosul este în cea mai mare parte opera restauratorului de la 1834. Nu putem fi de acord cu interpretarea părții a doua a textului pisaniei din naos „din nou s-au prefăcut și s-au preînnoit” pictura, „fiind cu totul înnegrită și la toate bolțile surpată tencuiala”, ca o repictare „culoare peste culoare” de către zugravul Barbu Coșovean, care nu ar fi alterat cu nimic programul iconografic și schemele compoziționale ale predecesorului lui ¹¹. La o cercetare foarte atentă a frescelor se poate observa modul diferit în care pictorul de la 1834 a înțeles să „preînnoiască”decorația pronaosului. Dacă registrul inferior, aflat probabil într-o stare de conservare mai bună la momentul restaurării bisericii, a fost într-adevăr repictat culoare peste culoare și numai parțial, așa încît prototipul rămîne aproape neschimbat, dacă seria sinoadelor este aceeași din punct de vedere compozițional cu cea de la 1594, detaliile ce transpar ici colo pe sub pictura lui Barbu Coșovean făcînd posibilă presupunerea respectării schemelor existente, pentru partea superioară a pereților și boltă lucrurile se schimbă. Studiul pe care l-am întreprins asupra menologului ne îndreptățește să credem că lui i-a fost rezervat inițial spațiul bolții, ceea ce vom încerca să demonstrăm în continuare. În felul acesta programul iconografic se modifică, decorația bolții și cele două scene din timpane dovedindu-se a fi introduse în program abia în secolul al XIX-lea cînd, de vreme ce „la toate bolțile” era căzută tencuiala, nu se mai putea cunoaște, cel puțin în pronaos, pictura originară.

Reconstituirea fragmentului de menolog pictat în veacul al XVI-lea la Călușiu s-a dovedit a fi din primul moment deosebit de dificilă tocmai din cauza suprapunerii celor două straturi de pictură, a păstrării lui fragmentare, a intervențiilor uneori brutale în schimbarea compozițiilor inițiale. Subliniem faptul că Barbu Coșovean a repictat integral sinaxarul, ceea ce s-a putut reconstitui făcîndu-se numai prin deducție, pe baza fragmentelor de inscripții sau de personaj

(*op. cit.*, p. 97, n. 81). După cum s-a putut observa din inscripția reprodușă mai sus, Barbu Coșovean (Барб Кошован) s-a semnat de două ori cu ambele nume, deci nu poate fi vorba de un ucenic, de o parte și de alta a arcului deschiderii dintre naos și pronaos, inițial probabil în dreapta apoi în stînga alături de calificativul de zugrav și rangul de postelnic. Fapt care nu l-a împiedicat să-l imite pe Mina să se

semneze alături de portretul lui Mihai Viteazul, cu consemnarea anului 1833, cînd au început lucrările de repictare.

⁸ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 146—147.

⁹ C. Bălan, *op. cit.*, p. 23, 25.

¹⁰ C. L. Dumitrescu, *op. cit.*, p. 29—33, 66.

¹¹ *Ibidem*, p. 81 ; p. 42, pl. 22.

care transpar uneori de sub pictura de la începutul secolului al XIX-lea, o peliculă subțire de culoare și lipsită de suport, care ușor ar putea fi înlăturată, cu atât mai mult cu cât nu constituie o valoare din punct de vedere artistic, punându-se astfel în evidență frescele zugravului Mina.

Vom începe citirea calendarului cu prima scenă din registrul lui superior, deci cel aflat imediat la poalele boltii pe peretele de răsărit, de la nord spre sud. Vom specifica de fiecare dată cărui strat de pictură aparține inscripția. O siluetă frontală, în picioare, în atitudine clasică de martir cu crucea în mina îndoită în dreptul pieptului este însoțită de inscripția: *Ѡ сѢд матрона*, vizibilă și în redactarea originală, deci ilustrarea zilei de 9 noiembrie, zi în care se comemorează cunoscuta Matrona (Matrona Peregensis mon. CP). Aceeași reprezentare o întâlnim la Cozia și Tismana, în sinaxarele sirbești ea fiind prezentă numai la Peć¹². Martiriul sfântului Orest (Orestes m. Tyanis in Cappadocia), bătrîn tîrit de un cal, corespunde zilei următoare. Inscripția este nouă: *сѢи ѿрестъ* și o acoperă pe cea inițială. O compoziție similară se află la Tismana, la Cozia alături de Orest apar și mucenicii Onisifor și Porfirie, martirizați în același fel dar ilustrînd ziua anterioară, iar la Dečani, ca la Călușu, Orest este zugrăvit singur tras de doi cai. 11 noiembrie, decapitarea a doi mucenici, inscripția nouă îl numește pe Mina (Menas m. in Aegypto): *сѢи мина*... și se află scrisă peste cea veche din care transpar cîteva litere. La Cozia grupul victimelor este de trei — Mina, Victor și Vichentie — ca în majoritatea calendarelor sirbești, iar la Tismana este prezent numai Mina. Nu se poate ști dacă la Călușu zugravul de la 1834 a respectat întocmai compoziția predecesorului său sau a redus numărul personajelor. Urmеază siluetele în picioare, frontale ale celor doi ierarhi cu evangheliile la piept, Ioan cel Milostiv arhiepiscopul Alexandriei (Ioannes Eleemasynarius ep. Alexandrins) și Ioan Gură de Aur arhiepiscopul Constantinopolului (Ioannes Chrysostomus ep. CP), punctînd zilele de 12 și 13 noiembrie. Se mai pot citi fragmentar inscripțiile vechi, din care rezultă o inversiune a reprezentărilor celor două zile, dar pe care o socotim nesemnificativă: *сѢи сѢи ѿв*... *авѡстѡ* și *сѢи сѢи ѿв*. Pentru ilustrarea zilei de 14 noiembrie s-a folosit imaginea apostolului Filip (Philippus ap.), spînzurat cu capul în jos. Din inscripția veche se poate citi: *сѢи сѢи аѡлѡ фѡани*. Următoarele zile — 15 și 16 noiembrie — sînt prezente în menologul de la Călușu prin figurarea martiriului mucenicilor Gurie, Samona și Aviv (Gurias, Samonas, Abibus mmi. Edessae) și apostolului Matei (Matthaeus ap.), primii doi decapitați, ceilalți arși. Redactările iconografice sînt asemănătoare celor de la Cozia și Tismana, în sinaxarele sirbești Matei fiind zugrăvit în picioare, ca apostol, iar cei trei mucenici fie decapitați, fie busturi. Deteriorarea picturii de secol XIX face posibilă citirea compozițiilor originale și descifrarea inscripțiilor: *сѢи мѡ(ѡ)к ѡсѡѡ-самона-авѡ* și *сѢи аѡлѡ мѡѡи*. Luna continuă pe peretele de sud cu reprezentarea clasică a zilei de 17 noiembrie, Grigorie făcătorul de minuni, episcopul Neocezareei (Gregorius thaumaturgus ep. Neocaesariensis) în picioare cu evanghelia în mîini și însoțit de inscripția veche: *сѢи... грѡгрѡи*. Următoarea scenă pune mai multe probleme. Inscripția nouă se suprapune peste cea inițială, care era însă mai lungă, din amîndouă putîndu-se citi numele mucenicului Platon (Plato m. Ancyrae). Este greu de presupus că Barbu Coșovean a respectat compoziția originală. Ceea ce este clar se dovedește a fi faptul că nu a fost repictat martiriul sfântului Platon, mort prin sabie, ci uciderea unui alt mucenic în închisoare prin strangulare, posibil Roman, amintit în calendar în aceeași zi, fapt ce ne face să presupunem existența la origine a ambilor martiri, lungimea inscripției inițiale explicîndu-se tocmai prin includerea în ea și a numelui lui Roman. Singurul menolog în care alături de reprezentarea devenită tradițională a decapitării amintite mai apare un alt personaj închis este sinaxarul de la Cozia. O compoziție mai amplă, urmînd probabil modelul existent, ilustrează ziua de 19 noiembrie. Din inscripția veche se poate citi: *Ѡ ѡсѡ ѡ(ѡ)к*, iar din cea nouă: *авѡ(н)ѡ*, deci proorocul Avdie (Abdias proph.). În picioare, zugrăvit după tipic, el este însoțit de mai puțin obișnuita reprezentare a proorocului Varlaam (Barlaam m. Antiochiae) împins spre altarul de pe care i se întinde cărbunele aprins ce-i va arde mina aducîndu-i moartea. La Cozia cei doi prooroci apar ca în majoritatea sinaxarelor sirbești în picioare frontal, la Snagov este prezent numai Avdie, la Tismana scena este deteriorată, la Bucovăț apare numai un singur sfînt în picioare, compoziția de la Călușu rămînînd pînă în prezent model unic al zilei amintite. Portretizarea arhiepiscopului Constantinopolului Proclu (Proclus ep. CP) pentru

¹² P. Milojević, *op. cit.*, p. 25. 391: *Repertoriul iconografic al menologurilor murale pe care l-am folosit pe tot*

parcursul studiului nostru atunci cînd am făcut trimiteri la monumentele sirbești.

fixarea în calendar a zilei de 20 noiembrie este clasică. Inscriptia inițială se mai poate descifra : $\bar{\kappa} \sigma\tau\eta \pi\rho\kappa\lambda\delta$. 21 noiembrie, ziua intrării Maicii Domnului în biserică (Praesentatio M.V.), a fost ilustrată cu scena obișnuită. Zugravul din veacul al XIX-lea nu a respectat compoziția predecesorului său înșirând personajele în prim plan : Fecioara urmată de părinții ei și preotul în fața căruia este adusă. Sub inscripția nouă, în partea superioară a scenei, se mai zăresc două chipuri miniaturale ce aparțineau imaginii originare — Maria și îngerul care i s-a arătat în biserică. Compoziția a fost deci simplificată de Barbu Coșovean prin renunțarea la ilustrarea acestui episod. Doi episcopi în picioare însoțiți, primul de inscripția veche : $\bar{\kappa}\kappa \sigma\tau\eta \alpha\mu\phi\iota\lambda\omicron\chi\iota\epsilon$, și cel de-al doilea de un text nou : $\sigma \rho\iota\gamma\rho\omicron\varsigma[\eta]$ sînt Amfilohie (Amphilochius ep. Iconii) și Grigorie (Gregorius ep. Agrigentinus), comemorați în 23 noiembrie. Ne aflăm în fața altei inversiuni de zile datorate zugravului Mina de vreme ce prima inscripție îi aparține. Probabil ziua de 22 noiembrie a fost zugrăvită în continuare pe peretele de vest și reprezentată prin portretul mucenicei Cecilia. Registrul superior de pe acest perete a suferit mai mult din cauza restaurării, așa încît ne va fi mai greu de ghicit care a fost forma lui inițială. Prima imagine feminină pe care am presupus-o a fi efigia sfintei Cecilia (?) este însoțită de o inscripție nouă din care se mai pot citi cinci litere - $\epsilon\kappa\alpha\tau\epsilon$ - dar în nici un caz nu poate fi vorba de pictarea în acest loc a Ecaterinei, a cărei sărbătoare se prăznuiește în 25 noiembrie, zi pentru care s-a ales ca imagine portretul mucenicului Mercurie. Pictura este nouă, inscripția lipsește dar porțiunea feței păstrează urmele frescei vechi dovedindu-ne prezența aici, în menologul de secol XVI, a unui mucenic în picioare. Ceea ce ar fi trebuit să fie ilustrarea zilei de 24 noiembrie este opera lui Barbu Coșovean — un episcop binecuvîntînd însoțit de inscripția : $\sigma \phi\iota\lambda\iota\mu\omicron(\eta)$ (sic). 26 noiembrie a avut inițial ca semn figura stîlpnicului Alipie, reprezentare obișnuită pentru această zi. Complet refăcute, următoarele patru portrete aparținînd mucenicilor Iacov Persul, Andrei mărturisitorul, Paramon și apostolului Andrei și corespunzînd zilelor de 27, 28, 29 și 30 noiembrie, încheie registrul nelăsîndu-ne nici o posibilitate în a reconstitui ceva din vechile imagini. Este posibil ca zugravul de la începutul veacului al XIX-lea să fi respectat tematica originară, dar numai după spălarea picturilor elemente noi ne vor putea fixa cu certitudine autenticitatea acestei părți de calendar.

Registrul superior continuă pe peretele de nord cu reprezentarea lunii decembrie, începînd cu data de întii și fără semn zodiacal. Primele trei figuri sînt clasicele siluete ale proorocilor Naum (Nahum proph.), Avacum (Habacuc proph.) și Sofonie (Sophonias proph.) purtînd în mîini sulurile desfăcute cu proorocirile lor (1, 2, 3 dec.). Inscriptiile vechi pot fi parțial citite : $\tilde{\alpha} \pi\rho\rho\omega(\kappa)$ $\eta\alpha\delta\alpha\mu$, ... $\pi\rho\rho$... $\alpha\beta\alpha\kappa\varsigma(\mu)$ și ... $\pi\rho\rho$... $\sigma\phi\omicron\eta\eta\iota\epsilon$ (fig. 1). O compoziție similară celei de la Cozia ilustrează ziua de 4 decembrie — mucenica Varvara decapitată de către tatăl ei (Barbara v.m.) și Ioan Damaschin (Ioannes Damascenus) (fig. 1) — toate celelalte calendare pe care le cunoaștem optînd pentru una sau alta dintre imagini, sau preferînd efigiile celor doi sfinți (Bucovăț). Compoziția aparține zugravului Mina, după cum o dovedesc portretul lui Ioan și fragmentul de inscripție : $\delta\alpha\mu\alpha\sigma\kappa\iota(\eta)$. Următoarele zile — 5, 6 și 7 decembrie — au fost fixate în calendar prin obișnuitele figuri ale sfinților Sava (Sabas mon. in Palaestina), Nicolae (Nicolaus ep. Myrensis) și Ambrozie (Ambrosius ep. Mediolanensis), cu siguranță respectîndu-se iconografia menologului din secolul al XVI-lea, după cum rezultă din chipul cuviosului Sava și din fragmentele de inscripții : $\sigma\tau\eta\eta \sigma\alpha\beta\alpha \omega\sigma\tau\epsilon\psi\iota\tau\eta\mu\alpha\gamma\omicron$ pentru 5 decembrie, $\tilde{\alpha} \sigma\tau\eta\eta \eta\iota\kappa\omicron\lambda\alpha\iota$ — 6 decembrie și $\tilde{\alpha} \sigma\tau\eta\eta \alpha(\mu)\epsilon\rho$... $\epsilon\pi\iota\sigma\kappa\omicron$ pentru 7 decembrie (fig. 1). Luna își urmează cursul pe registrul al doilea al peretelui de răsărit cu ziua de 8, ilustrată prin portretul preacuviosului Patapie (Patapius anach. CP) ca în toate celelalte calendare. S-a respectat figura pictată de Mina, iar inscripția veche se citește în întregime : $\eta \sigma\tau\eta\eta \pi\alpha\tau\alpha\pi\iota\epsilon$. 9 decembrie, cum era și firesc, aduce în calendar sărbătoarea zămislirii Fecioarei (Conceptio Annae matris M.V.), ceea ce deosebește menologul de la Căluu de celelalte sinaxare cunoscute fiind alegerea formulei iconografice. Dacă la Cozia, Dečani și Peć s-a optat pentru compoziția ce ilustrează întîlnirea Anei cu Ioachim la Poarta de Aur, iar la Tismana au fost zugrăviți cei doi părinți ai Mariei în picioare, frontal, la Căluu Mina a preferat pictarea momentului cel mai strîns legat de sărbătoarea respectivă ilustrînd, asemenea zugravului de la Snagov, anunțarea Anei de către înger. Compoziția este numai retușată, portretul Anei păstrîndu-și prospețimea inițială, inscripția este parțial lizibilă : $\sim \alpha$... $\epsilon\tau\iota\epsilon \alpha\eta\iota \mu\tau\eta\eta \epsilon\upsilon\epsilon$. Urmează o scenă de martiriu, o decapitare colectivă, probabil construită pe traseul celei inițiale, cu călăul în centru, iar cei

trei martiri căzuți de o parte și de alta a lui. Inscripția, cît se păstrează, îi numește pe Mina și Ermoghene (Menas, Hermogenes et Eugephus mm. Alexandriae), numele celui de-al treilea, Eugraf, nefiind vizibil: *ѿ сѣи линнѣ ермогине . . .*. Scena este obișnuită pentru ilustrarea acestei zile. Ca la

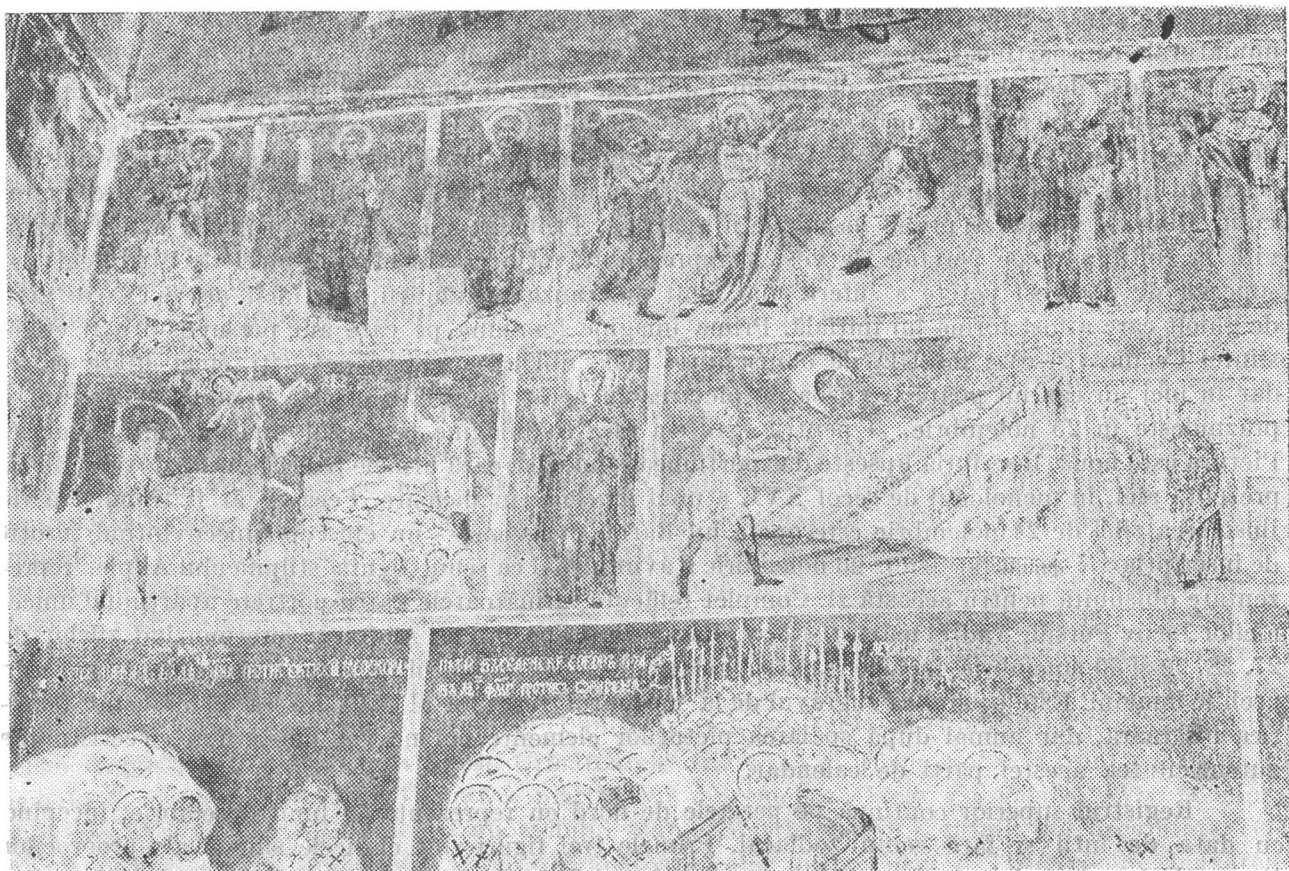


Fig. 1 — Menolog, fragment, peretele de nord (foto E. C.-B).

Cozia, Daniil stilpnic (Daniel stylita in Anaplo prope CP) și episcopul Spiridon (Spyridon ep. Thimithuntis in Cypro) fixează în calendarul de la Căluș zilele de 11 și 12 decembrie, după cum glăsuiesc și inscripțiile ce transpar prin pelicula de culoare din secolul al XIX-lea: *сѣи . . . нн . . . сѣи . . .* și *сѣи . . . он и(н)скон*. Martiriul „celor cinci” — Eustatie, Auxențiu, Evghenie, Mardarie și Orest (Eustratius, Auxentius, Eugenius, Mardarius et Orestes mm. V in Armenia) — morți în diferite feluri, a fost zugrăvit într-o scenă de mari dimensiuni, după o schemă compozițională asemănătoare celei de la Cozia și Dečani, și aparține ca iconografie zugravului de la 1594. Inscripția nu se mai poate citi nici aici, nici în scena următoare care ilustrează ziua de 14 decembrie cu moartea prin sabie a doi sfinți, probabil Tirs și Levchie mucenici în Nicomidia (Thyrst et Leucius mm. Nicomediae), așa cum apar și în menologul de la Peć. La Snagov și Tismana scena este deteriorată, iar la Cozia cuprinde mai mulți martiri ce își primesc în mod diferit sfârșitul, inscripția numindu-l numai pe Tirs. Decapitarea episcopului Elefterie (Eleutherius ep. Illyrici), compoziție fără inscripție dar urmînd construcția celei inițiale, corespunde zilei de 15 decembrie, la fel ilustrată la Cozia și Peć. Registrul se încheie cu o figură de prooroc în picioare, cu un rotulus în mîini, probabil Agheu (Aggaeus proph.) ca în sinaxarele de la Dečani, Cozia, Peć și Snagov. Pe peretele de sud luna continuă cu decapitarea proorocului Daniil și a celor trei tineri Anania, Azarie și Misail (Daniel proph., Pueri III — Ananias, Azarias et Misael), compoziție asemănătoare celei de la Cozia și Peć, lipsită de inscripție, din cea nouă conservîndu-se numai cîteva litere din cuvîntul prooroc. 18 decembrie consemnează martiriul sfințului Sebastian (Sebastianus m.), mort prin săgetare. Schema compozițională în redactarea de la Căluș se mai întîlnește la Snagov. Nu putem ști dacă Barbu Coșovean a respectat modelul existent anterior. Ziua de 19 decembrie a fost ilustrată prin decapitarea mucenicului Bonifaciu (Bonifatius m. Tarsi), într-o clasică compozi-

ție similară celor conservate în calendarele sirbești și la Cozia. O figură în picioare îl reprezintă pe patriarhul Ignatie Teoforul (Ignatius ep. Antiochenus) — 20 decembrie. În toate celelalte sinaxare Ignatie apare devorat de unul, doi sau trei lei. Inscripția este nouă și nu se poate spune ce aparține ca idee pictorului din veacul al XVI-lea. Următoarele zile au fost ilustrate de către Barbu Coșovean cu martiriul a două sfinte, prima aruncată în apă cu o piatră legată de gît și cea de-a doua decapitată. Peretele de vest fiind mai deteriorat se pare că la „restaurarea” picturilor lipsa modelelor l-a pus în încurcătură pe zugravul din secolul al XIX-lea. Registrul începe cu imaginea unei mucenice în picioare, cu crucea de martir în mină, posibil Eugenia (Eugenia v. Alexandriae, m. Romae) comemorată în ziua de 24 decembrie, zi care cu siguranță și-a găsit locul aici în menologul de la Căluu. Aceasta deoarece se va vedea că următoarea compoziție reprezenta inițial Nașterea lui Iisus (Nativitas I. Ch.) — 25 decembrie. Astăzi scena respectivă cuprinde decapitarea unui grup numeros de martiri, probabil cei 10 mucenici care au mărturisit în Creta (23 dec.). Porțiunea de perete din această zonă a fost distrusă, din vechea frescă păstrîndu-se numai un mic fragment în partea superioară a scenei, exact locul unde apar de sub pelicula de culoare din secolul al XIX-lea chipurile miniaturale a trei personaje — mării din compoziția Nașterii (fig. 2). Figurile sînt delicat modelate, cu trăsături distincte în încercarea de individualizare a fiecăruia. Așadar, cu siguranță scenele amintite ilustrează zilele de 24 și 25 decembrie, absența zilei de 23 punînd sub semnul îndoielii autenticitatea compozițiilor de pe peretele de nord (21 și 22 dec.). Lipsește de asemenea ilustrarea zilei de 26 decembrie, imediat după Nașterea lui Iisus, de fapt după martiriul celor 10 mucenici din Creta, Barbu Coșovean pictînd lapidarea diaconului Ștefan (27 dec.). Tot rezultatul imaginației zugravului din veacul al XIX-lea este compoziția comentată de inscripția „14 000 de prunci uciși din porunca împăratului Irod”, deci reprezentarea zilei de 29 decembrie imediat după 27. În 28 decembrie au fost arși cei 20 000 de mucenici din Nicomidia, aceasta fiind reprezentarea obișnuită în toate sinaxarele. Figura în picioare în poziție frontală a mucenicei care urmează aparține integral tot zugravului Barbu Coșovean, inscripția numînd-o pe Anisia, comemorată în 30 decembrie. Oricum ziua de 29 decembrie a fost ilustrată inițial, după cum rezultă din fragmentele ce se mai pot observa pe lingă retușurile lui Barbu Coșovean, în același registru dar pe peretele de nord. Uciderea pruncilor (Innocentes martyres) se desfășoară după o schemă compozițională clasică (fig. 1). Ea este urmată de portretul unei sfinte (fig. 1), fie Anisia (Anysia m. Thessalonicae) (30 dec.), fie Melania (Melania iun. matrona Romae) (31 dec.). Nu se poate afirma cum a fost la origine, dar este posibil ca în cazul zilelor de 30 și 29 să fi fost o inversiune de la început, ceea ce să-l fi determinat pe restaurator să o considere pe Melania suficientă pentru a puncta ziua de 31 și să încheie luna cu reprezentarea cuvioasei de la Roma, de vreme ce el pictează în continuare un semn de zodie pe o suprafață mai mare decît cea rezervată compoziției următoare, ilustrarea primei zile a lunii ianuarie (fig. 1). Un fragment din pelicula de culoare dispărut lasă să se observe în cîmpul reprezentării zodiacale (Vărsătorul) un cap de asin privînd în urma lui, ceea ce ne-a făcut să deducem pictarea aici, în veacul al XVI-lea, a martiriului preotului Zotie (Zozicos presb.), mort prin tirire de către un asin (fig. 3). Nici una din reprezentările acestei zile în sinaxarele sirbești nu s-a păstrat pentru a ne înlesni o comparație. La Cozia și Tismana au fost zugrăviți în picioare, în poziție frontală amîndoi martirii. Este posibil ca la Căluu să se fi folosit aceeași opțiune cu diferența alegerii momentului de martiriu pentru Zotie. Un semn de zodie într-o astfel de desfășurare ar fi fost greu de conceput pentru zugravul Mina, care și-a împărțit foarte riguros suprafețele de pictat, creînd un echilibru perfect între toate compozițiile atît din punct de vedere plastic cît și al conținutului. Aceasta cu atît mai mult cu cît el nici nu a folosit metoda despărțirii lunilor prin figuri simbolice ale zodiacului, fapt constatat la începutul lui decembrie. Barbu Coșovean, mai puțin documentat și fără să înțeleagă desfășurarea calendarului, putea să ajungă la o astfel de soluție, de vreme ce a putut omite reprezentarea atît de importantă a Nașterii lui Iisus și a creat o confuzie atît de mare în ilustrarea următoarelor zile.

Pînă la încheierea registrului, în cele două scene care mai aveau loc, apar imaginile alese pentru începutul lunii ianuarie: Circumciziunea, așa cum s-a procedat la Snagov și Tismana, fragmentul de baldachin care a reapărut de sub pictura de secol XIX demonstrînd existența aceleiași compoziții și în menologul original (fig. 1), și o figură de ierarh în picioare, posibil sfințul Silvestru, portret frecvent pictat pentru ziua de 2 ianuarie.

La capătul acestei analize se impun citova concluzii. Cercetarea pe care am întreprins-o asupra menologului ne obligă să nu fim de acord cu predecesorii noștri în ceea ce privește autenticitatea iconografiei picturilor ce decorează bolta și timpanele de la sud și nord, și din următoarea-

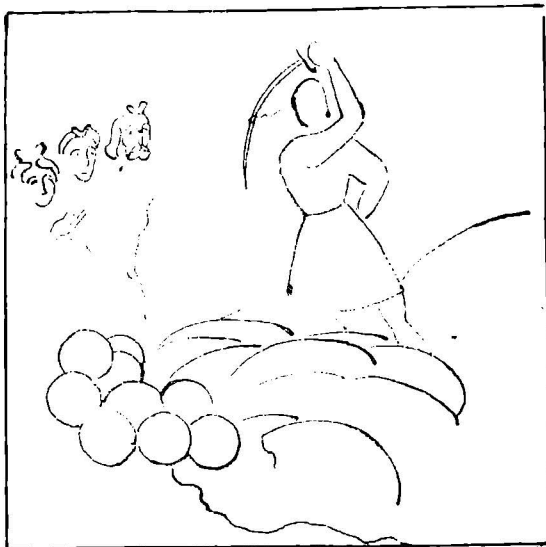


Fig. 2 — Menolog, detaliu (25 dec. — Mina, 23 dec. — Barbu Coșovean), peretele de vest (desen M. Buculei).

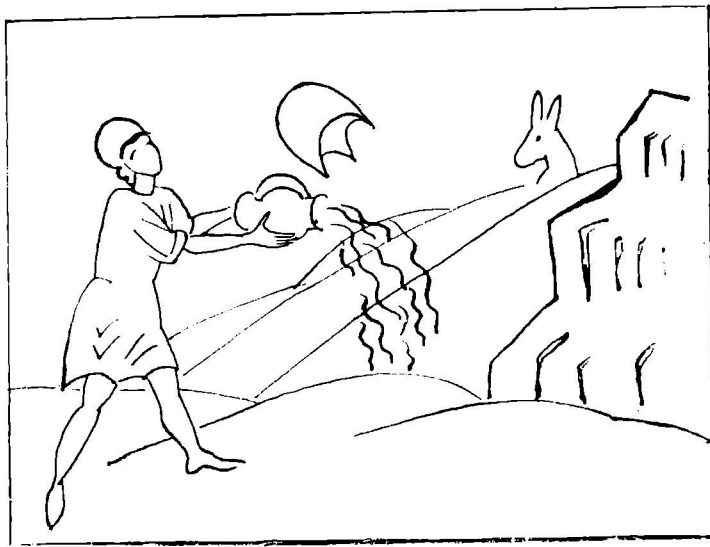


Fig. 3 — Menolog, detaliu (31 dec. — Mina, semn zodiacal — B. Coșovean), peretele de nord (desen M. Buculei).

rele motive. În primul rînd, dacă ar fi fost obligat să adopte o soluție de restrîngere a calendarului, cele două luni alese ar fi fost integral ilustrate, zugravul neîncepîndu-l cu data de 9 noiembrie. Indiferent care ar fi fost rațiunea pentru care ar fi ales anumite luni, cînd s-a hotărît să le picteze cu toate zilele în succesiunea lor firească și nu selectiv, oprindu-se numai la unele sărbători socotite a fi cele mai însemnate, era obligat să înceapă cu prima zi a lunii noiembrie, mai ales că nepictînd cele două zile din ianuarie și restrîngînd ușor compozițiile, unele prea generos desfășurate pentru economia spațiului, ar fi obținut suprafața necesară pentru reprezentarea lor, noiembrie și decembrie. Mai firească era însă alegerea pentru decorarea unui spațiu atît de redus, în cazul în care bolta ar fi primit inițial tematica ei de astăzi, a unui ciclu mai scurt ca „Viața sfîntului Nicolae”, patronul bisericii, sau Imnul Acatist. În al doilea rînd, urmărirea modului în care s-a făcut trecerea de la luna noiembrie la cea următoare, precum și a coborîrii lunii decembrie de pe un registru pe altul la limita dintre pereții de nord și est dovedește faptul că zugravul a urmat mișcarea în spirală caracteristică reprezentării sinaxarelor.

Or, privind calendarul invers : — primele două zile ale lunii ianuarie — decembrie — noiembrie — observăm drumul firesc pe care restul imaginilor l-a parcurs inițial spre începutul anului ecleziastic : 1 septembrie. Primele opt zile ale lunii noiembrie își găseau locul în partea inferioară a timpanului de la nord, apoi luna octombrie ocupa în continuare zona de la vest și est, astăzi figurile proorocilor și ingerilor, și partea inferioară a timpanului de la sud, primei luni a anului revenindu-i partea superioară a bolții. Menologul începea astfel, în mod obișnuit, pe partea dinspre răsărit a bolții de la nord spre sud. În felul acesta întreaga suprafață pînă la sinoade, existente de la început în registrul în care se găsesc, se dovedește a fi fost rezervată ilustrării menologului, e adevărat numai cu cele patru luni de început, cu siguranță opțiune determinată de lipsa spațiului (fig. 4). Chiar dacă s-ar fi renunțat la zugrăvirea conciliilor, așa cum a procedat pictorul de la Bucovăț, tot nu s-ar fi obținut suprafața necesară desfășurării întregului calendar. Nu s-a folosit nici soluția concentrării lui după o lege anume, așa cum procedează uneori pictorii bulgari, și nici o schemă mai simplă zugrăvindu-se numai portrete ca la Markov Manastir, sau sfinți în picioare

ca la Pelinovo¹³, în scopul câștigării suprafeței necesare desfășurării întregului sinaxar. Prezentarea coerentă și largă a menologului, surprinzătoare alegere a unui subiect atât de bogat în imagini pentru decorarea unui spațiu mic ca pronaosul Căluului, dar firească pentru alcătuirea unui pro-

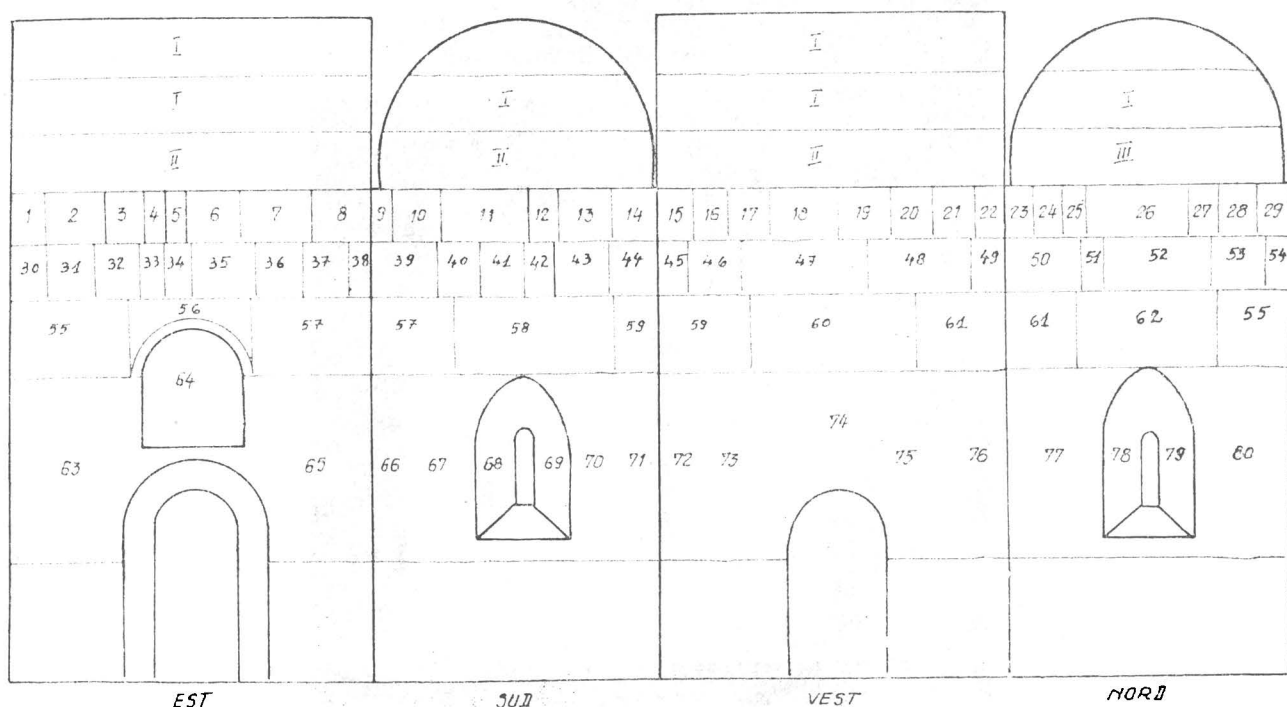


Fig. 4 — Desfășurarea iconografică (reconstituirea E. C.—B., desen M. Buculei): I sept.; II oct.; III 1—8 nov., 1. 9 nov., 2. 10 nov., 3. 11 nov., 4. 13 nov., 5. 12 nov., 6. 14 nov., 7. 15 nov., 8. 16 nov., 9. 17 nov., 10. 18 nov., 11. 19 nov., 12. 20 nov., 13. 21 nov., 14. 23 nov., 15. 22 nov., 16. 22 nov. (B. Coșoveanu?), 17. 25 nov., 18. 26 nov., 19. 27 nov., 20. 28 nov., 21. 29 nov., 22. 30 nov.; 23. 1 dec., 24. 2 dec., 25. 3 dec., 26. 4 dec., 27. 5 dec., 28. 6 dec., 29. 7 dec., 30. 8 dec., 31. 9 dec., 32. 10 dec., 33. 11 dec., 34. 12 dec., 35. 13 dec., 36. 14 dec., 37. 15 dec., 38. 16 dec., 39. 17 dec., 40. 18 dec., 41. 19 dec., 42. 20 dec., 43. ? dec., 44. ? dec., 45. 24 dec., 46. 25 dec., (Mina), 23 dec. (B. Coșoveanu), 47. 27 dec. (B. C.), 48. 29 dec. (B. C.), 49. 30 dec. (?), 50. 29 dec., 51. 31 dec. (?), 52. 31 dec. (Mina); 53. 1 ian., 54. 2 ian.; 55. Sinodul VII Niceea, 56. Motiv ornamental, 57. Sinodul I Niceea, 58. Sinodul II Constantinopol, 59. Sinodul III Efes, 60. Sinodul IV Chalcedon, 61. Sinodul V Constantinopol, 62. Sinodul VI Constantinopol; 63. Arh. Mihail, 64. Sf. Nicolae, 65. Arh. Gavril, 66. Nicolae Pătrașcu, 67. Doamna Stana, 68. Cuv. Ștefan cel Nou, 69. Cuv. Petru atonitul, 70. Preda, 71. Florica, 72. Stanca, 73., Radu Buzescu, 74. Macheta bisericii, 75. Preda Buzescu, 76. Stroe Buzescu, 77. Cătălina, 78.—79. Cuv. Pahomie și îngerul (B. C.) 80. Sîma, glaful ușii de la est — Cuv. Sisoe în fața morții.

gram iconografic al unei biserici de mănăstire, ne-a făcut să ne gândim la o explicație pe care o avansăm sub formă de ipoteză. Dacă zugravul ar fi avut în plan pictarea numai a primelor patru luni, lucru puțin probabil, ar fi putut să-și calculeze împărțirea suprafeței în scene așa încît cele două zile din ianuarie să nu apară, întregul păstrîndu-și astfel unitatea de concepție. Socotim, mai degrabă, că el știa că poate să-și continue pictura, deci sinaxarul, într-un alt spațiu care — acceptînd imaginea machetei bisericii din minile ctitorilor ca fiind cea a monumentului din 1588, deci fără pridvor (fig. 5) — se construia atunci sau urma a fi construit imediat, mai ales că exista un șantier de lucrări mari deschis în incinta mănăstirii în acel moment, așa cum rezultă din inscrip-

¹³ Ibidem, p. 344—349, 376—391. Pentru sinaxarele din pictura murală din Buigaria: A. Grabar, *op. cit.*, p. 21—37; Idem, *La peinture...*, p. 99—103; L. Mavrodinova, *op. cit.*: L. Prașkov, *Църквата „Рождество Христово” в Арбанаси* Sofia, 1979, p. 120—167; G. Cherov, *Степенописият календар от църквата „Петър и Павел” в Търново*, in *Ужуспво*, XXXV (1985), nr. 3, p. 13—21. Cercetări personale la bise-

ricile: „40 de mucenici” și „Petru și Pavel” — Tîrnovo, „Nașterea lui Isus” și „Sf. Dumitru” — Arbanași, biserica închinată Fecioarei — Pačkovo. Tema nu a fost prea răspîndită și nu a constituit o caracteristică a programeilor iconografice locale, utilizîndu-se aceeași o formulă restrînsă a menologului.

ția pictată în naos. Privite astfel cele două zile din ianuarie ar fi anunțat tocmai această intenție. Continuarea calendarului într-un alt spațiu decât cel în care a fost început era, de altfel, un procedeu obișnuit.

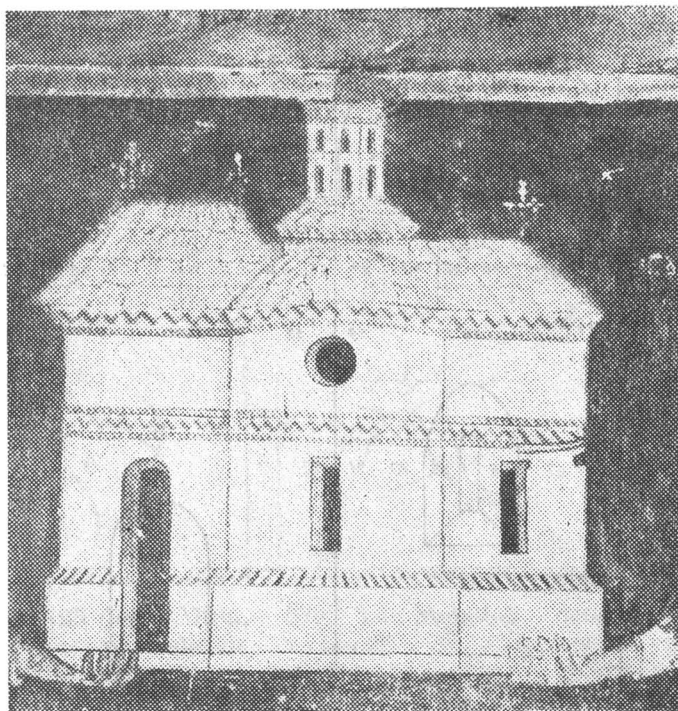


Fig. 5 — Macheta bisericii din minile ctitorilor
(foto E. C.-B.).

Se redeschide însă acum problema îndelung discutată și contradictorie a datării pridvorului. Cei mai mulți specialiști au considerat că el a fost adăugat mai târziu, în perioada cuprinsă între 1609 și 1610, ca urmare a îmbolnăvirii lui Radu Buzescu și a morții fratelui său Preda în 1608, prin a cărui îngropare în pronaos, alături de celelalte două morminte existente din 1589 și 1590, se ocupa spațiul disponibil înhumărilor viitoare¹⁴. Emil Lăzărescu demonstrează contrariul: construirea exonartexului de către cei trei frați Buzești în 1588¹⁵.

S-a acceptat îndeobște, în ultima vreme, părerea exprimată încă de la 1657 de către Paul de Alep și întărită de Al. Odobescu la 1861, că extinderea lăcașurilor de la Stănești-Vilcea și Căluu s-a făcut relativ în același timp de către o echipă de meșteri transilvăneni. Un argument în plus pentru Emil Lăzărescu să considere că pridvorul de la Căluu s-a adăugat în 1588, după întoarcerea Buzeștilor din Transilvania și imediat după terminarea lucrărilor de la Stănești, socotite de el anterioare anului 1588¹⁶. Adeptă părerii lui Paul de Alep, Carmen Laura Dumitrescu renunță la datarea pe care o făcuse inițial pridvorului de la Stănești — „mai verosimilă către 1586” — și consideră, mai nou, ridicarea tindei — „spre 1609—1610” —, asemenea celei de la Căluu, utilizând ca argument moartea lui Radu Buzescu și donațiile făcute de acesta, prin testamentul din 1610, celor două mănăstiri¹⁷.

Din confruntarea datelor pe care le deținem și reinterpretarea lor am ajuns la altă concluzie. Mult citatul testament al lui Buzescu, privit în totalitatea lui, pare a ne spune altceva. El începe cu mărturisirea: „...În vreme ce au fost cursul anilor 7117 (1608), Noem. 15 zile trimisumi-au dumnezeu boală umplutu-am anu unu, trecut-am peste an și 8 săptămîni. Deci cînd au fost în ani 7118 (1610) luna Ghen. 10 zile văzându cum aciastă boală de la dumnezeu tot mă

¹⁴ C. Bălan, *op. cit.*, p. 10; D. Bălașa, *op. cit.*, p. 529; C. L. Dumitrescu, *Mănăstirea Căluu ...*, p. 245—246; idem, *Pictura murală ...*, p. 21.

¹⁵ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 341—346. A se vedea și P. Chihaia, *Considerații ...*, p. 76—77.

¹⁶ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 342—345.

¹⁷ C. L. Dumitrescu, *Mănăstirea Căluu ...*, p. 25 și n. 10; idem, *O reconsiderare a picturii bisericii din Stănești-Vilcea, în Pagini de veche artă românească*, vol. II, București, 1972, p. 167—169; idem, *Pictura murală ...*, p. 15—16.

slăbește și văzându cum că se apropie schimbu vieții mele să-mi plătescu datornicului datoria, deci într-acia eu mi-am tocmitu toată casa mea și mi-am împărțitu moșăile...”. Apoi după ce lasă mai întâi 3 000 galbeni pentru „sufletul lui”, să fie împărțiți săracilor, călugărilor și preoților, dă mănăstirii Căluu „1 000 de galbeni, să săvârșească lucrul casei lui sfântu Nicolae, carere am început eu” și „la mănăstire di la Stănești și la mănăstire di la Dobroșa 1 000 galbeni, iar să lucreze lucrurile ce sânt neisprăvite și să dreagă ce le va trebui”, restul averii împărțindu-l familiei ¹⁸.

Dania către cele trei mănăstiri nu credem că a fost făcută cu scopul ridicării pridvoarelor simultan la două dintre ele. Ea făcea parte mai degrabă din „datoria” pe care și-o încheia Radu Buzescu și putea servi la orice reparație necesară sau înzestrare a lăcașurilor respective și în special a Căluului al cărui „începător” (ctitor) se declara.

Astfel, testamentul pare a anunța și explica lunga inscripție de pe piatra lui de mormint, „cuvint de aceast(ă) viață deșartă”, adevărat discurs moralizator care se încheie astfel: „...Drept aceea fraților, nu lăcomireți hainelor, aurului, ce vă faceți cale largă și curată spre ceriu cu milostenie, cum zice însuș(i) dumnezeu. Unde este avuția voastră, acolo este și inima voastră” ¹⁹.

Amîndouă textele nu sînt decît mărturia unei mentalități a epocii, dezvăluindu-ne preocupările reale și subiectul meditațiilor ultimului rămas în viață dintre cei trei frați ctitori ai Căluului în momentele de grea suferință pe care lunga boală i le pricinuia și în așteptarea iminentului sfîrșit. Textul de pe lespedea funerară, inspirat din evanghelia lui Matei și încheiat cu un verset din ea (6.21), întocmit la persoana întii, poate fi atribuit lui Radu Buzescu, el fiind cel care spune prin așa-numita „vorbie a morților” ²⁰: „...să nu zică nime că eu sântu Domnu sau vl(ă)d(i)că sau boierii, că cines eu pre al lui lucru primi-va judecată, că acolo vom sta înaintea județului goli, cum am născut” ²¹. La acel moment credem că ridicarea exonartexului de la Căluu nu mai constituia o grijă a clucerului Buzescu, fiind deja construit nu mult după cel de la Stănești. Dacă ținem seama de adevărul unanim recunoscut al contemporaneității pridvoarelor de la Stănești și Căluu, și a folosirii aceleiași miini de lucru, a posibilității datării celui de la Stănești înainte de 1588, precum și dacă avem în vedere anul 1596 pe care Odobescu l-a mai putut citi cînd a vizitat Stăneștii într-o inscripție săpată în piatră pe turnul intrării ²², putem utiliza acest an — care consemna probabil terminarea lucrărilor mari de aici — și în stabilirea extinderii lăcașului de la Căluu. Întrucît nu socotim necesar să se fi așteptat încheierea primului șantier pentru a se redeschide la ctitoria învecinată a Buzeștilor, unde deja se lucra la pictarea interiorului din 1594, putem presupune existența, fie și numai pentru o scurtă perioadă de timp, a lucrărilor paralele, mai ales că nu trebuie neglijat nici aportul meșterilor locali. În felul acesta ridicarea „tindei bol-tite închise” de la Căluu devine posibilă chiar din anii 1594—1595, decorarea ei urmînd a fi încredințată tot zugravului Mina. În asemenea condiții el putea să-și gîndească menologul într-o desfășurare completă cu toate cele 12 luni, exonartexul fiind mai larg decît pronaosul, legat de absidele laterale ale naosului printr-un portic și oferind suficient spațiu pentru pictură ²³.

Judecat astfel programul iconografic inițial al pronaosului bisericii mănăstirii Căluu s-a dovedit diferit conceput de cel existent astăzi, temele folosite la întocmirea lui fiind la origine menologul, indiferent de formula adoptată, asociat conciliilor ecumenice, reprezentările votive, arhanghelii Mihail și Gavriil și icoana de hram.

La capătul acestei analize apare încă o dată evidentă necesitatea folosirii tuturor datelor, oricît de mărunte și de orice natură, pe care un monument ni le poate oferi în încercarea de a ne apropia cît mai mult de el și, prin el, de cei care i-au dat viață. Deși am încercat acest lucru, credem că biserica mănăstirii Căluu mai poate ascunde taine ce ni se vor dezvălui numai atunci cînd pictura va fi curățată de „rețușurile” ce i s-au făcut în veacul trecut și dacă inscripția pictată în naos își va recăpăta textul inițial.

¹⁸ *Documente privind Istoria României*, N^o II, B. Țara Românească, vol. 1 (1601—1610), București, 1951, doc. 377, p. 424—426.

¹⁹ Inscripția întreagă la P. V. Năsturel, *op. cit.*, p. 305 și D. Bălașa, *op. cit.*, p. 530.

²⁰ P. Chihala, *op. cit.*, p. 78—79.

²¹ P. V. Năsturel, *op. cit.*, p. 305.

²² Al. Odobescu, *Monestirile închinat din districtele Argeșului și Vilcea, III Stănești (districtul Vilcei)*, în *Columna lui Traian*, IV(1873), nr. 11, p. 206.

²³ Mai tîrziu pictura pridvorului a suferit modificări. Al. Odobescu, *Note inedite* ..., p. 135; D. Bălașa, *op. cit.*, p. 518.

RÉSUMÉ

L'importante fondation des frères Buzești, l'église du monastère de Căluu, bâtie en 1588 et décorée de fresques en 1594, a été presque entièrement repeinte, couleur sur couleur, en 1833—1834, ce qui a déterminé tous ceux qui ont étudié l'ensemble mural jusqu'à présent, à considérer que le programme iconographique n'a pas changé et qu'il appartient à la conception du peintre Mina (1594).

Mais l'étude du ménologue de la peinture du pronaos a conduit vers d'autres conclusions. On a démontré que les thèmes de la voûte et des deux retables du nord et du sud, n'ont été introduits dans le programme qu'au XIX^e siècle, lorsqu'on a fait des réparations plus sérieuses dans cette zone, chose que nous venons d'apprendre dans l'inscription peinte au naos en 1834. Initialement, la surface a été peinte des premiers mois du sinaxar, continuant, sur la partie supérieure des murs, par ce qu'on conserve aujourd'hui encore — novembre (commençant à partir du 9), décembre et les deux premiers jours de janvier (fig. 4). On a proposé comme hypothèse l'existence, à l'origine, du ménologue entier, avec les mois suivants peints dans l'exonarthex, démoli pendant le siècle dernier. Ainsi, on a daté de nouveau le balcon dont la construction a été possible en 1594, lorsqu'il y avait encore des travaux de construction dans l'enceinte du monastère, et non en 1609—1610, comme l'on considérait généralement jusqu'à présent.

MODEL ȘI VARIANTE ÎN ARGINTĂRIA BRÂNCOVENEASCĂ

de CORINA POPA

Argintăria Țării Românești din perioada 1680—1710 oferă un număr apreciabil de ferecături de cărți ce îmbracă textele Noului Testament tipărite în timpul domniei lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. Numărul sporit al acestor piese de orfevrărie explicându-se prin activitatea intensă de traducere și tipărire de texte religioase ce caracterizează întreagă a doua jumătate a veacului XVII — activitate ce se desfășoară neîntrerupt începând cu anul 1678, când mitropolitul Varlaam reînființează tiparnița mitropoliei bucureștene. O altă cauză a dezvoltării artei metalelor în acest răstimp trebuie căutată în înflorirea unei strălucite arte aulice pe timpul lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu — artă în care-și găseau ecou deopotrivă gustul pentru fast și strălucire al artei orientului turcesc și al barocului central-european.

Veleitățile imperiale — bizantine ale acestor doi domni descendenți din nobila familie bizantină a Cantacuzinilor sînt slujite pe planul artei și culturii atît de cărturarii și artiștii greci cît și de meșteri transilvăneni — argintari în primul rînd — care odată cu înglobarea Transilvaniei în Imperiul habsburgic reintău într-un laig contact cu arta barocă central-europeană.

Pieseile asupra cărora vom zăbovi sînt : cele două ferecături cantacuzinești, dăruite mănăstirii Cotroceni în 1680—1681, datorate meșterului E.V. din Brașov ; cele două legături de carte cu care Constantin Brâncoveanu înzestrează, pe vremea cînd era încă boier, mănăstirea Bistrița (1683) și mănăstirea Dintrunlemn ; seria de ferecături cu care înzestrează mănăstirea Hurezi — cea din 1691 realizată de Georg Helthner, cea datată 1692 și lucrată de argintarul Johannes Henning și în sfîrșit fastuoasa operă a lui Sebastian Hann pe care Constantin Brâncoveanu o dăruiește ctitoriei sale, la 1709¹. Un ultim grup îl formează ferecăturile pe care perechea domnească le donează : în 1703 bisericii Sf. Ioan Grecesc din București piesă cizelată de Stephan Weltzer și cea destinată mănăstirii Sf. Gheorghe cel Nou (1707) din București și mănăstirii Surpatele (1708), datorate lui Georg May II².

Observațiile privind iconografia acestei categorii de piese de argintărie ne-au dus la constatarea că ferecăturile de veac XVI și XVII prima jumătate urmează o formulă iconografică relativ constantă : pe față fiind reprezentată *Învierea*, iar pe verso *Adormirea Maicii Domnului*, *Înălțarea* sau *Răstignirea* — aceste scene fiind înconjurare de medalioane cu apostoli sau prooroci. Dintre piesele pe care le avem în vedere numai ferecăturile dăruite Cotrocenilor și Bistriței mai reiau acest model, cu precizarea că cea de-a doua ferecătură cantacuzină oferă o neobișnuită ilustrare a Apocalipsei în medalioanele ovale ce înconjură consacratele scene ale *Învierii* și *Răstignirii*.

Același model iconografic „tradițional” este urmat la piesele de acest fel comandate de boieri în toată această perioadă, în timp ce toate ferecăturile făcute la comanda domnească a Brâncoveanului, începînd chiar cu cea dăruită mănăstirii Dintrunlemn prezintă pe verso reprezentarea

¹ Corina Nicolescu, *Argintăria laică și religioasă în țările române* (sec. XIV—XIX, București, 1968, p. 298—299,

300—301, 353—364, 314—316.

² *Ibidem*, p. 301 ; 309—310.

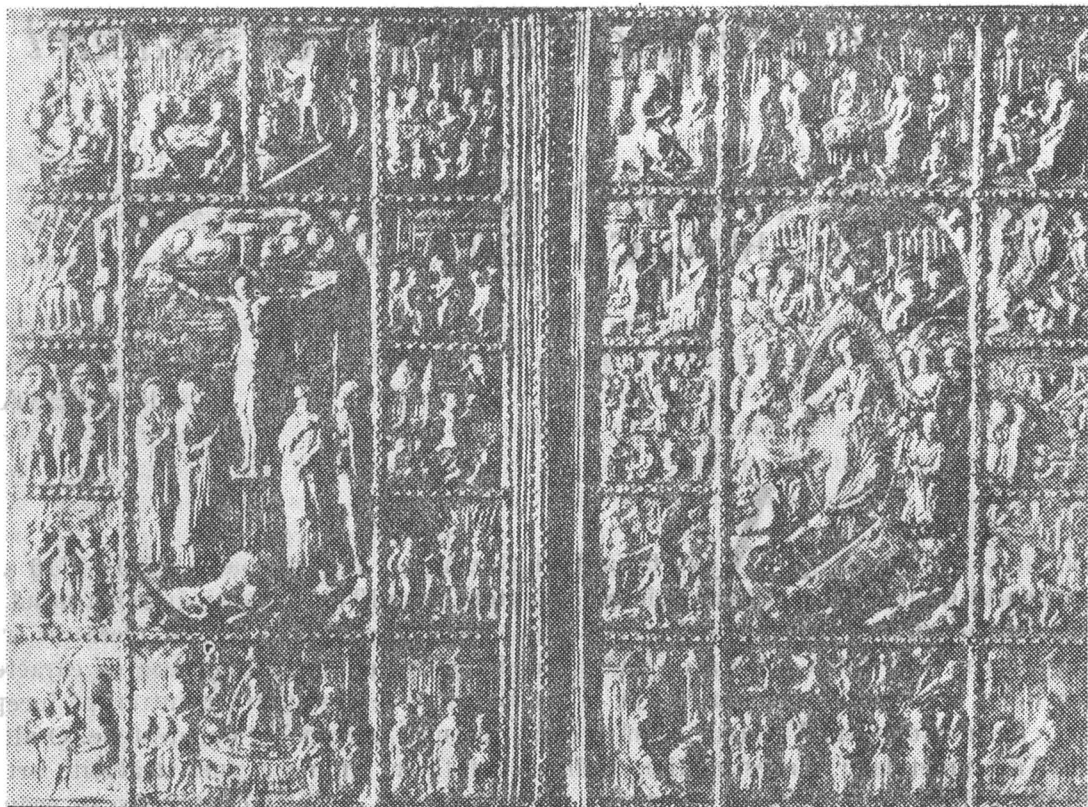


Fig. 1 — Ferecătură de carte; meșterul Sebastian Hann (1693), Mitropolia București.

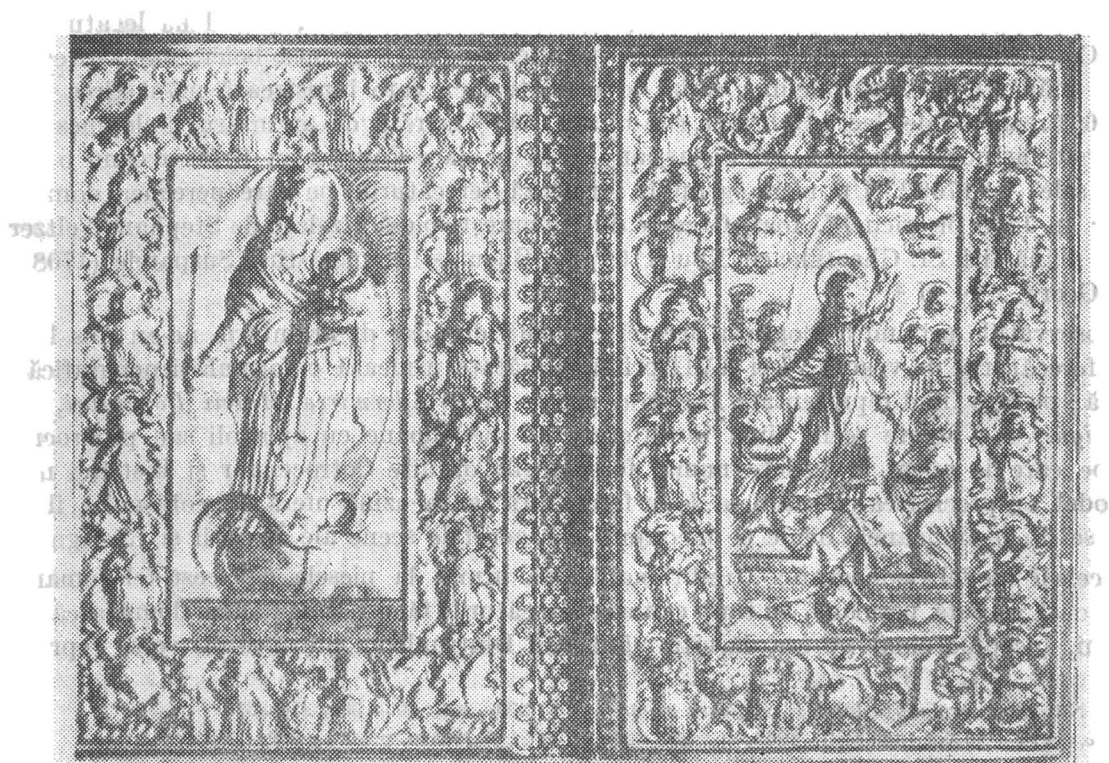


Fig. 2 — Ferecătură de carte. Meșterul E. V. Brașov (1684). Mănăstirea Dintrunlemn.

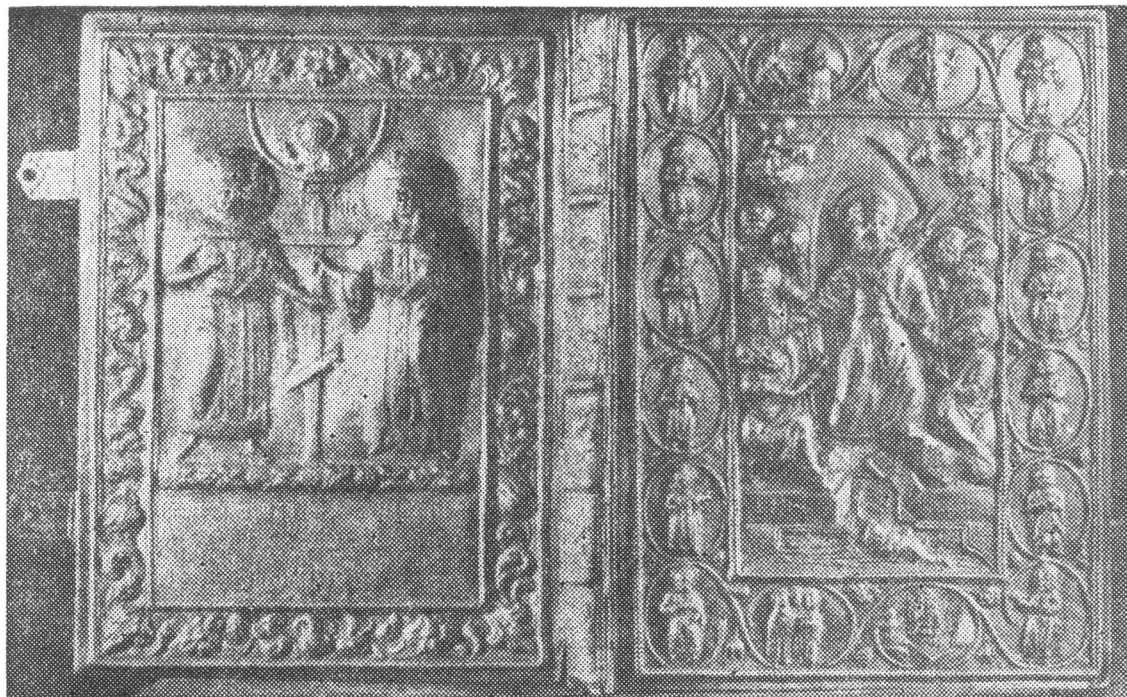


Fig. 3 — Ferecătură de carte. Meșterul Johannes Henning, Brașov (1692). Mănăstirea Hurezi.

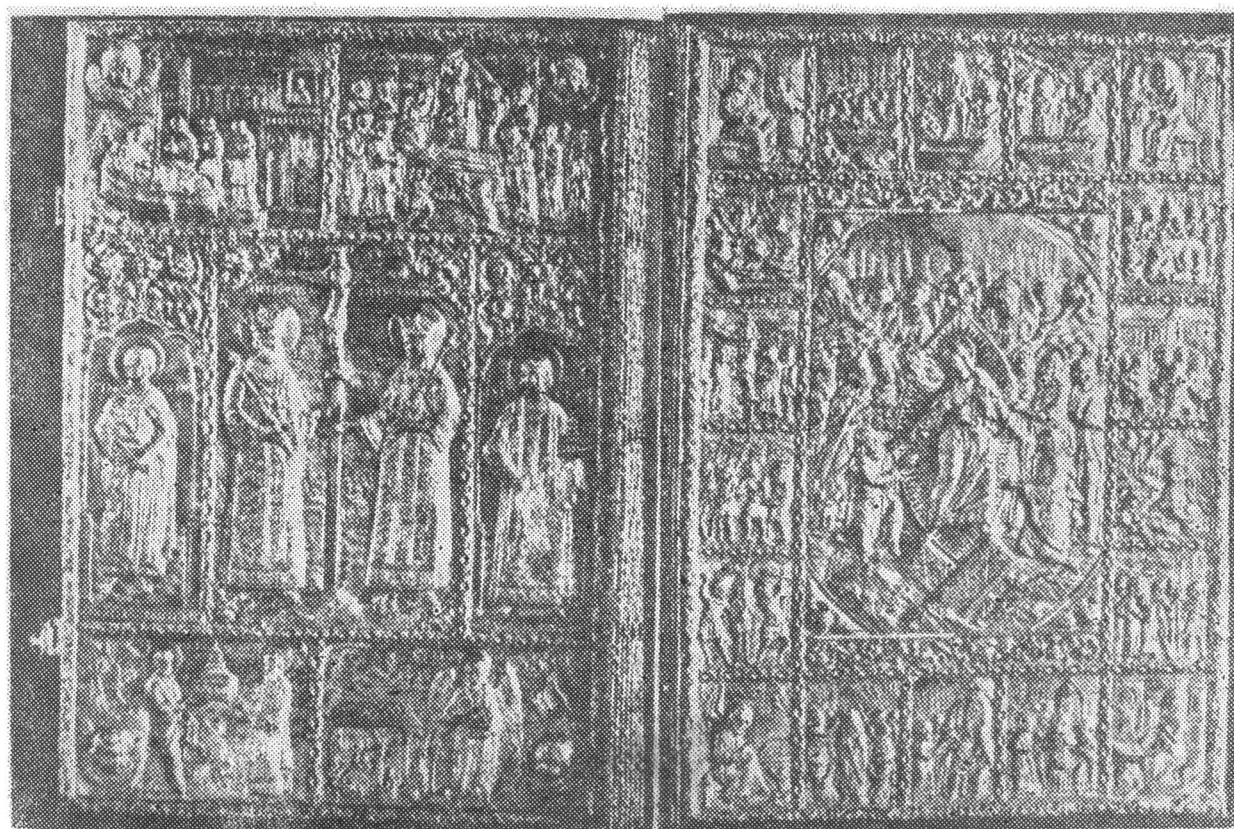


Fig. 4 — Ferecătură de carte. Meșter Sebastian Hann, Sibiu (1709). Mănăstirea Hurezi.

sfintului de hram cu sau fără legenda hagiografică respectivă. Astfel pe argintăria de la Dintrun-lemn, deși biserica este închinată Adormirii Maicii Domnului, este înfățișată *Maria împărăteasă cerească* — tip iconografic occidental ce slujește aici ideea de glorie a Fecioarei; la întreaga serie de ferecături dăruită Hurezilor apar sfinții împărați Constantin și Elena, iar exemplarele de la Sf.



Fig. 5. — Detaliu din ferecătura cizelată de S. Hann pentru mănăstirea Hurezi, *Sfinții Împărați*.



Fig. 6 — *Sfinții Împărați Constantin și Elena*, icoană, paraclisul mănăstirii Hurezi (? zugravul Marin sau Preda).

Ioan Grecesc și Sf. Gheorghe cel Nou prezintă legenda sfintului respectiv pe verso. Pe fața ferecăturilor este reprezentată invariabil *Învierea înconjurată* mai rar de medalioane cu personaje sau scene din *Patimi* dar mai ales de o amănunțită reprezentare a ciclului Patimilor.

Dar reprezentările sfinților de hram nu caracterizează numai ferecăturile ci și ripidele și anafornițele dăruite de Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu aceluiași lăcașuri de la Cotroceni, Bistrița, Dintrunlemn, Hurezi, Sf. Ioan Grecesc, Sf. Gheorghe cel Nou și Surpatele.

Această constatare este cu atât mai semnificativă cu cât aceste piese care nu comportă o iconografie specifică în secolele anterioare, prezintă acum în mod constant reprezentarea sfintului de hram pe anafornițe³, căruia i se adaugă chiar scene de mari sărbători în cazul ripidelor. Astfel, pe ripidele de la Cotroceni sînt figurate *Adormirea Maicii Domnului* și *Sfinții Serghie și Bachus*, pe cele de la Bistrița — *Adormirea Maicii Domnului* și *Grigore Decapolitul*, pe cea dăruită Hurezilor *Sf. Împărați Constantin și Elena* și *Sf. mucenic Procopie* ș.a.m.d.

Prin acest conținut iconografic și prin caracterul narativ al redactărilor argintăria se înru-
dește îndeaproape cu pictura murală brâncovenească. Componenta hagiografică a iconografiei brân-

³ Sfintul de hram este reprezentat într-un medalion în centrul piesei.

covenești explicându-se prin bogata literatură privind viețile sfinților ce caracterizează epoca : Dosoftei mitropolitul Moldovei traduce, compilează și tipărește prima dată *Viețile sfinților*, Mitrofan episcop de Buzău, discipol al prelatului moldovean, tipărește primul rînd de *Minee*, în timp ce textele manuscrise oferă mereu miscelaneu hagiografice.



Fig. 7 — Sf. Împărați, pictură murală din pronaosul schitului Sfinții Apostoli (1700); zugravul Ioan sau Iosif.

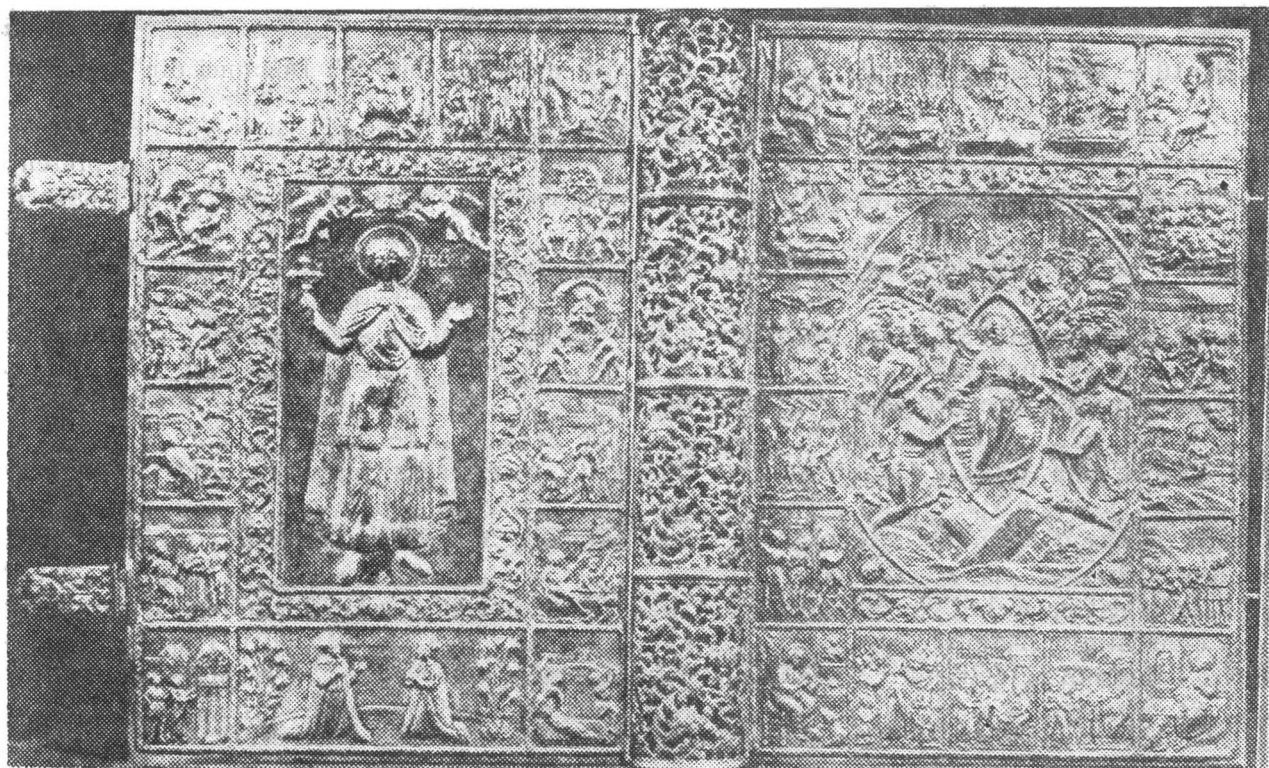


Fig. 8 — Ferecătură dăruită de Constantin Brâncoveanu mănăstirii Sf. Gheorghe cel Nou, București, Meșterul Georg May II, Brașov (1707).

Există deci la acest sfârșit de veac XVII un marcat gust pentru acest fel de literatură, dar pe acesta se grefează preferințele directe ale domnului care desigur indica precis elementele iconografice ce trebuiau să fie reprezentate pe aceste piese de orfevrărie. Această implicare directă a lui Constantin Brâncoveanu în precizarea iconografiei „arginturilor” datorite de dinsul este confirmată de câteva detalii: pe ferecătura hurezeană lucrată de Sebastian Hann cei doi sfinți împărați

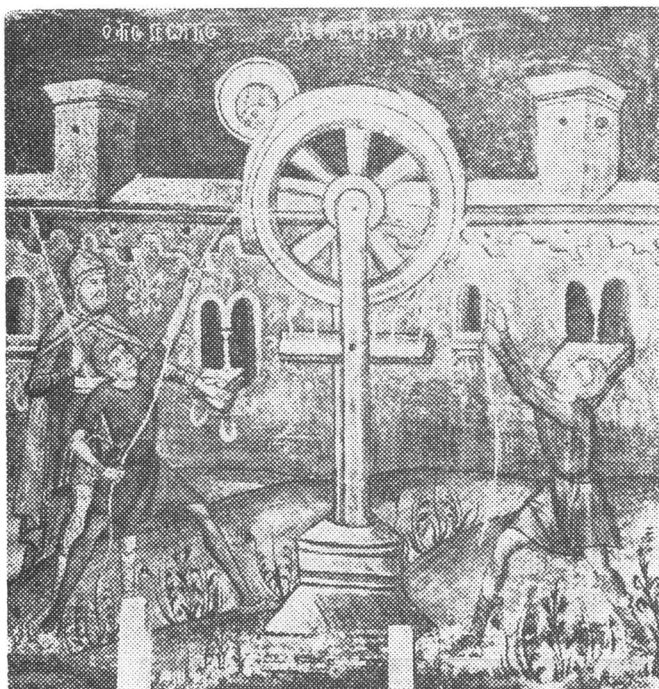


Fig. 9—10 — *Legenda Sf. Gheorghe*, pictură murală din pronaosul bisericii Doamnei din București; zugravii Constantinos și Ioan.

sînt înfățișați ținînd crucea pe care este reprezentat Iisus răstignit — variantă iconografică prezentă și la imaginea pictată a acestor personaje în naosul bisericii mari de la Hurezi și pe icoana cu cîțitori din paraclisul aceleiași mănăstiri⁴. Întrucît regăsim această soluție iconografică într-un manuscris moldovenesc de *Epistole și Panegiric*, 1692, datorat lui Atanasie ieromonah de la Agapia⁵ putem avansa ipoteza existenței unui model comun pentru toate aceste reprezentări oferit de caietele de meșteri sau de tipăriturile vremii. Dar, indiferent de sursa acestei variante iconografice, reluarea ei în paraclisul curții de la Doicești (1706) confirmă convingător preferința specială a domnului pentru această redactare.

Ideea de a reprezenta cele două personaje pe un fundal de peisaj populat cu biserici cu turlle, printre care se poate identifica rotonda Învierii din Ierusalim, nu se poate atribui exclusiv meșterului Sebastian Hann, care obișnuia că „occidentalizeze” imaginile prin peisaje tratate liber în spirit renesantist. În pictura din pronaosul schitului Sf. Apostoli de la Hurezi întîlnim o imagine asemănătoare — perechea imperială fiind și aici înfățișată într-un peisaj și în fața unei cetăți.

În sfârșit pe același verso de ferecătură, înconjurînd imaginea celor doi împărați, sînt reprezentate sărbătorile și sfinții cărora le sînt închinat celelalte biserici ale mănăstirii Hurezi: *Nașterea Mariei* — hramul paraclisului; *Adormirea Maicii Domnului* — sărbătoare căreia îi e închinată bolnița, *Sf. Procopie* — al doilea hram al bisericii mari, sărbătorit în cinstea primei sfințiri a bise-

⁴ Corina Popa, *Pictura bisericilor mănăstirii Hurezi — realitate artistică și culturală a secolului XVII-lea*, în S.C.I.A., T. 33, 1986, p. 18, fig. 7 și 8.

⁵ G. Popescu-Vilcea, *Miniatura românească*, București, 1981, cat. 68, fig. 159.

Fig. 11 — Scenă din *Legenda Sf. Gheorghe*, pictură murală, biserica mănăstirii Sinaia, pridvor, zugravul Pîrvu Mutu.

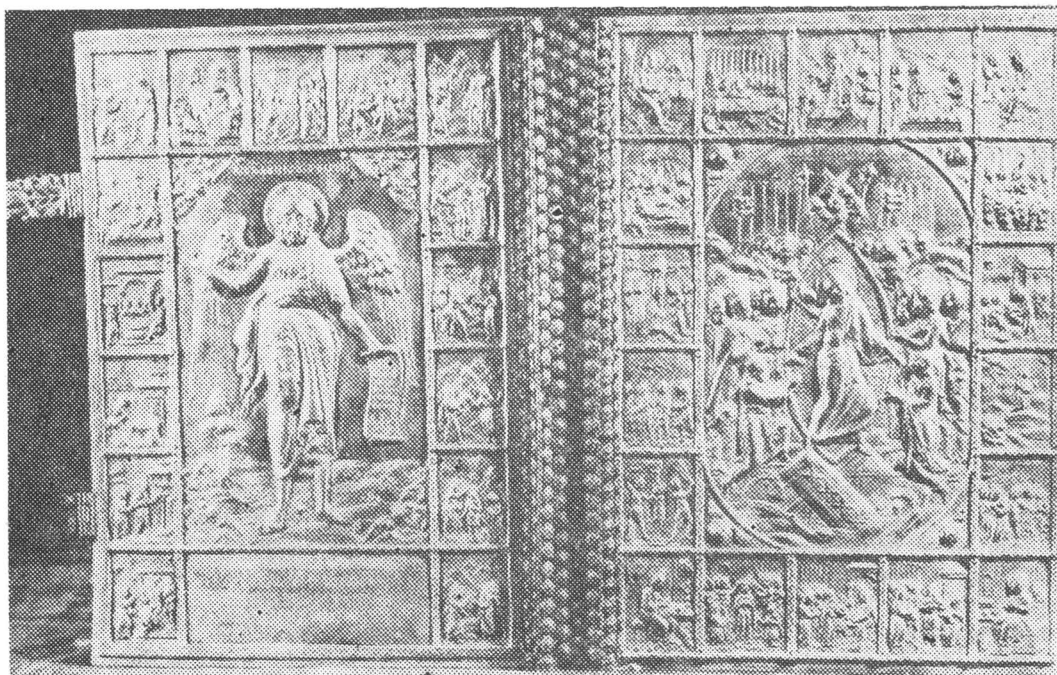


Fig. 12 — Ferecătură de carte dăruită de Constantin Brâncoveanu bisericii Sf. Ioan Grecesc, București (1702); meșterul Stephan Weltzer.

ricii, *Sf. Apostoli* — hramul schitului înălțat de starețul Ioan, *Sf. Ștefan* căruia îi este dedicat schitul zidit de beizadeaua Ștefan și în sfârșit *Sf. Ioan Botezătorul* — hramul primului lăcaș monastic, anterior mării lavie brâncovenești.

Această ferecătură dovedește convingător că piesele de argintărie ca și broderiile ⁶ și în parte picturile murale ⁷ oglindesc intervenția directă a domnului în stabilirea iconografiei pieselor de artă decorativă comandate în Transilvania sau aiurea.

Plecind de la o altă ferecătură brâncovenească și anume de la cea dăruită bisericii Sf. Gheorghe cel Nou am semnalat preferința iconografică pentru acest sfânt militar manifestă în arta patronată de Cantacuzini înainte și în timpul domniei lui Constantin Brâncoveanu.

În heraldica lui Șerban Cantacuzino uneori (pe ușa bisericii mănăstirii Cotroceni) stema Țării Românești e înlocuită cu crucea Sf. Gheorghe — acest patron al ordinului constantinian condus cîndva de însuși împăratul bizantin ⁸; în pronaosul bisericii Doamnei, deși hramul este Intrarea Mariei la templu, se întâlnește o amplă reprezentare (15 momente) ⁹ a vieții acestui sfânt și în mod la fel de puțin obișnuit la două din ctitoriile spătarului Mihail Cantacuzino: la Sinaia și Fundeni Doamnei pe calota pridvoarelor reapare această legendă mereu în desfășurări mai ample (12 scene) decît redactarea oferită de textul *Erminiei* și foarte apropiate de soluția iconografică ce poate fi văzută pe ferecătura brâncovenească. Putem adăuga, ipotetic, și pictura ce decorase biserica Sf. Gheorghe cel Nou atribuită zugravului Pîrvu Mutu ¹⁰, autorul ansamblurilor de la Sinaia și Fundeni — pictură ce putea fi văzută de meșterul Georg May II în timpul cît a zăbovit prin Țara Românească în 1707 și cînd lucrează în București ¹¹.

Aceste analogii ce se pot stabili între iconografia argintăriei și cea a picturii murale s-ar explica uneori prin contactul direct al argintarilor sași (cum e cazul lui Georg May II) cu ansamblurile de picturi amintite, dar mai ales prin modelul comun la care au apelat deopotrivă pictorii și argintarii. Trebuie să admitem existența unor caiete de meșteri, cu izvoade, încă din această perioadă, caiete sau izvoade pe care domnul le putea arăta sau trimite meșterilor sași, care de altfel erau obișnuți să urmeze modele oferite de gravurile de epocă, atunci cînd realizau piesele baroce comandate de notabilitățile transilvănene ¹². Cînd execută comenzile domnilor munteni — meșterii ardeleni respectă iconografia de tradiție bizantină-operînd numai neînsemnate intervenții iconografice prin înlocuirea unor redactări „ortodoxe” cu altele occidentale și prezintă o viziune barocă foarte temperată.

Astfel, opera lor „muntenească” se integrează artei brâncovenești situată stilistic mai aproape de clasicitatea bizantinizată decît de barochismul secolului.

⁶ Ovețele și poalele de icoane de la Buzze și Surpatele sînt țesături de tipul „drappi d'oro” executate desigur în Italia, dar comportînd un decor ce evocă portalurile brâncovenești și o iconografie heraldică — stemele Țării Românești și cea cantacuzină însoțite de numele brodate ale sfinților Constantin și Elena, ale lui Constantin Brâncoveanu și Maria Doamna, în *Țesături de artă în evul mediu românesc* (studiu introductiv, Anca Lăzărescu), București, 1986, p. 19—20, cat. 33—46.

⁷ Vezi Corina Popa, *op. cit.*, iconografia pronaosului.

⁸ E. Ionescu, *Ideal and representation. The ideal of restoration of the byzantine empire during the reign of Șerban Cantacuzino (1678—1688)*, *R.E.S.E.E.* XII, 1974, p. 528.

⁹ Corina Popa, *Constantin și Ioan — autorii ansamblului de pictură de la biserica Doamnei — București*, în *Monumente istorice și de artă*, 2, 1976, p. 33—46.

¹⁰ T. Voinescu, *Pîrvu Mutu*, București, 1970, p. 10—11.

¹¹ C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 28.

¹² *Ibidem*, p. 28—29; Viorica Gay Marica, *Sebastian Hann*, Cluj, 1972.

CARTE, ARTĂ ȘI ISTORIE ÎN TRANSILVANIA SECOLULUI AL XVIII-LEA. UN CAPITOL AL DIFUZĂRII CULTURII BRÂNCOVENEȘTI

de IOANA CRISTACHE-PANAIT

Liturghierul lui Macarie, 1508, își dovedește circulația în Transilvania, prin incunabulul păstrat în ținutul Pădurenilor¹, căruia îi revine menirea nu numai de a reprezenta prima carte tipărită la noi dar și pe aceea de a confirma faptul că, din zori, la roadele tiparnice, au fost părtași românii de pretutindeni.

Destinația către „neamul românesc” a rămas gândul statornic al activității teascurilor tipografice, gând exprimat cu claritate în predoslovii².

În evoluția istorică, cu granițe separatoare, a provinciilor românești, cartea a avut, în primul rând, rostul de a păstra treaz, de-a lungul vremilor și peste ele, sentimentul frăției românești, și de a da neamului unitatea firească și legitimă, imperios necesară³.

Calamități voite și întâmplătoare, ce au afectat așezările de peste munți, au nimicit partea covârșitoare a cărții vechi românești, dar frecvenței de odinioară îi conturează intensitatea partea ce a supraviețuit⁴.

În activitatea tiparnică voievodul Constantin Brâncoveanu este continuatorul vrednic al înaintașilor săi. Atenția pe care domnul o acordă acestui binefăcător meșteșug-artistic⁵ se vedește cu prisos în încredințarea cirjei arhierești unor destoinice mîini de tipografi⁶, cărora li se datorează, multe și prestigioase roade.

Mitrofan, recunoscut ca tipograf și îndreptător de slovă, înființează tipografia de la Buzău, în chiar anul dintii al înscăunării sale, reliefînd, astfel, aportul voievodului: „iară de la Măria ta iaste însuflețirea și viața și pentru aceea se cuvine să se zică că iaste cu tot a Măriei tale”⁷. Antim Ivireanul „marele meșter în toate cele frumoase”⁸, adus în țară de Constantin Brânco-

¹ Victor Bunea, *Biblioteca Mitropoliei din Sibiu, în Arhiepiscopia Sibiului. Pagini de istorie*, Sibiu, 1981, p. 122; în *Biblioteca Mitropoliei, Sibiu*, cota I/1.

² V. Căndea, *Semnificația politică a unui act de cultură feudală*, în *Studii*, XV, nr. 3, p. 664; Ioana Cristache-Panait, *Contribuții privitoare la rolul bisericii în relațiile dintre Țara Românească și Transilvania*, în B.O.R., XXVI, 7-8, 1968, p. 953-958.

³ N. Iorga, *Istoria bisericii românești*, II, Vălenii de Munte, 1909, p. 117; Oc. Schiau, *Cărturari și cărți în spațiul românesc medieval*, Cluj-Napoca, 1978, p. 5-43.

⁴ N. Iorga, *Serisori și inscripții ardelenice și maramureșene*, II, București, 1906; I. Cristache-Panait, *Circulația cărților bisericești, tipărite la Vilcea și în alte tipografii din părțile noastre în Transilvania secolului al XVIII-lea* (în continuare: *Circulația cărților*), în *Mitropolia Olteniei* (în continuare: *MO*), XXIX, 10-12, 1977, p. 731. Acțiunea de semnalare a cărții

vechi românești a cunoscut însuflețire în ultimele decenii, rezultatele fiind în parte cuprinse în cele două volume din *Valori bibliofile din Patrimoniul Cultural Național*, R. Vilcea, 1980 și București, 1983 (în continuare: *valori bibliofile*); precum și în publicațiile muzeelor județene, ș.a.

⁵ Tudor Nedelcea, *Activitatea tipografilor între trudă și satisfacție*, în *Valori bibliofile*, 1983, p. 326.

⁶ Mitrofan, *Antim Ivireanul*, Damaschin, a se vedea: Antonie Plămădeală, *Episcopi ai Buzăului în cultura românească*, în *Spiritualitate și istorie la Întorsura Carpaților*, II, Buzău, 1983, p. 55-62; Gabriel Ștrempel, *Începuturile tiparului rimnicean*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 28-32; I. Cristache-Panait, *Cartea de Buzău în satele transilvane, în Spiritualitate și istorie...*, II, p. 292.

⁷ Antonie Plămădeală, *op. cit.*, p. 58.

⁸ N. Iorga, *Un antimis al mitropolitului Luca*, în B.O.R., LIII (1935), p. 486.

veanu, în același neostoit gînd al dezvoltării tiparului⁹, va da faimă și renume centrelor lumina-toare de slovă de la Snagov, Rîmnice¹⁰ și Tîrgoviște. Din prefața unei tipărituri tîrgoviștene¹¹ desprindem idealul în ceea ce privește cartea tipărită, urmărit și atins de Antim Ivireanul: „mai împodobită”, „de tot tîlmăcită pre limba românească”.

În politica față de românii de peste munți, Constantin Brâncoveanu este tot un continuator al voievozilor dinainte, dar mutațiile istorice, trecerea Transilvaniei sub stăpînire austriacă, au necesitat întărirea sa în rolul de apărător al acestora. Curtea de Habsburg, preocupată de coeziu-ne imperiului, și-a propus deznaționalizarea românilor din Transilvania, folosind ca mijloc unirea acestora cu biserica Romei¹². Pericolul, implicat, pierderea ființei naționale, ruperea legăturilor dintre frați, îl investește pe Constantin Brâncoveanu în domn oblăduitor al românilor de peste munți, investitură marcată prin prezența, în pămîntul transilvan, a ctitoriei voievodale¹³, a cărții din teascurile sale, a tipografului, a altor factori creatori sau purtători de cultură românească.

Ștefan Iștvanovici, ucenic destoinic al lui Antim Ivireanul¹⁴, răspînditor de slovă româ-nească și prin tiparnița de la Alba Iulia¹⁵, releva meritul lui Constantin Brâncoveanu în tipă-rirea cărților pentru românii din Transilvania¹⁶, dar și pe cel al lui Antim Ivireanu de difuzare, în țară și peste hotare, a cărților tipărite¹⁷. Nu este întîmplător faptul că unul dintre cele șase autografe ale lui Antim, cunoscute pînă acum, îl reprezintă scrisoarea din 1713, prin care da veste la Scheii Brașovului că le va trimite, curînd, o carte ce a pus să se întocmească pentru a se apăra împotriva catolicismului¹⁸.

În împrejurări de tot felul¹⁹ s-au risipit, prin vreme, și mulțimea cărților din teascurile domniei lui Brâncoveanu ajunse peste munți, mărturii documentare lăsînd să se întrevadă măsura pierderilor²⁰. Zapise ctitoricești insistă asupra răutăților și răzmerițelor cînd sătenii erau nevoiți a-și părăsi vetrele. Vom menționa cîteva din chiar zilele voievodului. Actul de danie, scris în 1701, de diacul Ion Moldoveanu, „fraților români” din Munții Apuseni, de la Gura Negri, prevedea că după ce vor trece răutățile și se vor întoarce oamenii, fiind pace și lăcașul întreg, cartea să-i fie redată²¹. În 1713, un locuitor din sudul Banatului, dăruind un *Octoih*, Rîmnice, 1706 (collegat cu un *Antologhion*, 1705), consemna dreptul seminției sale de a-l duce unde va vrea: „fiind nescăiva întîmplări să ne risipim”²². În Zarand, la Stănița, un ctitor de carte din 1714 se temea de înstrăi-narea acesteia: „pentru niscare răutăți”²³, însemnări cu un atare conținut, ades regăsindu-se.

Cantitatea, existentă din tipăritura domniei lui Constantin Brâncoveanu, cu circulație în Transilvania, pledează, prin sine, dincolo de evocarea celei dispărute, belșugul prezenței ei atunci cînd își împlinea rosturile. Pînă în plin secol XIX, cartea lui Constantin Brâncoveanu a fost dorită, cerută, procurată, citită, învățată, ocrotită, după cum încredințează însemnările marginale.

Vodă Brâncoveanu, ca și înaintașii săi, Matei Basarab, Șerban Cantacuzino, dăruiește cartea peste munți, sensul fiind acela de a întări și confirma rolul de sprijinitor al domniei²⁴, sens în care își află izvodul setea de carte românească a întregii obști transilvane. Cărți tipărite de Șerban

⁹ G. Ștrempel, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰ *Ibidem*, p. 29–32.

¹¹ Ceaslov, 1715, în *Bibliografia românească veche*, IV, p. 42.

¹² I. Cristache-Panait, *op. cit.*, p. 292–293; idem, *Circulația cărților*, p. 724–725.

¹³ Idem, *Ctitorii ale voievozilor de la sud de munți în Arhiepiscopia Sibiului*, în *Arhiepiscopia Sibiului. Pagini de istorie*, Sibiu, 1981, p. 170–172, 175–180.

¹⁴ G. Ștrempel, *op. cit.*, p. 31–32. Tot de la Antim Ivireanul a învățat meșteșugul tiparului „cu multă osteneală și oștrdie” și Gheorghe Radovici, consemnat, pe foi de titlu, între 1705 și 1715, cf. Viorica Secărescu, *O carte românească veche necunoscută. Ceaslov, București, 1709*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 112–113.

¹⁵ I. Cristache-Panait, *Chiriadromionul de Alba Iulia, 1699, la 280 ani de la apariție*, în *Îndrumător pastoral*, IV, Alba Iulia, 1980, p. 139–140; Eugen Pavel, *Răspîndirea Kiriacodromionului de la Bălgrad (1699) în finiturile hune-dorene*, în *op. cit.*, VI, Alba Iulia, 1982, p. 141–144.

¹⁶ *Bibliografia românească veche*, I, p. 375.

¹⁷ G. Ștrempel, *op. cit.*, p. 31–32.

¹⁸ Livia Bacru, *Considerații asupra bibliotecii lui Antim Ivireanul pe baza unui Ex libris autograf*, în *Valori bibliografice*, 1980, p. 219–224 și n. 12.

¹⁹ I. Cristache-Panait, *Circulația cărților...*, p. 744–746.

²⁰ Idem, p. 742–744; idem, *Aprecieri asupra circulației în Transilvania a tipăriturii bucureștene din veacul al XVII-lea*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 155–156; Eva Mărza, *O bibliotecă românească la Alba Iulia în secolul al XVII-lea*, în *op. cit.*, 1983, p. 63–70.

²¹ Fl. Dușă, *Cazania lui Varlaam în vestul Transilvaniei*, Timișoara, 1979, p. 192–193.

²² Valeriu I.ou, *Considerații privind circulația cărților din Țara Românească în sudul Banatului în veacul al XVIII-lea*, în *op. cit.*, p. 391.

²³ *Cartea românească veche în bibliotecile documentare ale arhinelor statului. Catalog*, București, 1985, p. 24.

²⁴ I. Cristache-Panait, *Aprecieri asupra circulației în Transilvania a tipăriturii bucureștene*, p. 158–159.

Cantacuzino „trimisu-le-au” domnul și prin sate, locașurilor modeste, precum cele de la Pianu de Sus și Daia ²⁵. Mărturiile știute îl atestă pe Vodă Brâncoveanu dăruind cărți la Scheii-Brașovului, Mitropoliei de Alba Iulia, ctitoriei sale de la Simbăta de Sus ²⁶, faptul dezvăluind gândul domnului de a transforma aceste centre în foruri ierarhice cu autoritate asupra unor zone întinse, rol pe care în Țara Făgărașului l-a deținut, până târziu, mănăstirea de la Simbăta ²⁷.

În același timp, nu putem crede însă că antimisele cu numele voievodului și al mitropolitului Teodosie, ca cel păstrat la lăcașul de lemn din Tirnăvița ²⁸ (Hunedoara), sau cel văzut la Cenadul-Unguresc ²⁹ (azi pe teritoriul Ungariei), nu au fost însoțite de cartea trimisă din scaunul domnesc.

Dregătorii voievodului, sfetnicii politiciii sale, îi urmează exemplul, din dovezile cunoscute amintind cîteva. În vremea în care era ispravnic în scaunul Bucureștilor, Radu Izvoranul dăruia la Drăguș (în Țara Făgărașului), la 31 ian. 1700, un *Molitvenic* de Buzău. La Toplița (Harghita), mineele aceleiași tiparnițe sînt ctitorite de Neagul „vel căpitan za cazaci”, în 1711, an în care cronicarul lui Vodă Brâncoveanu îl consemnează sub poruncă domnească ³⁰. Mărturiile documentare surprind în acțiunea de răspinditori de carte, prin danie, aceleași personalități de o parte și alta a Carpaților, cum este cazul stolnicului Constantin Cantacuzino ³¹ sau al comisului Șerban Cantacuzino ³², dar în primul rînd al voievodului însuși ³³.

Zăbovim asupra unei anume danii de dregător cu intenția de a reliefa, prin ea, dorința de carte românească peste munți, circulația ei, factorii angajați în această majoră acțiune. La Jabe-nița, pe valea Gurghiului, a ajuns, târziu, un *Liturghier*, Tirgoviște, 1713, ale cărei însemnări constituie temeiul celor de mai sus. Cartea primită de Anghelachie logofăt de divan, de la Nectarie, proegumenul mănăstirii Glavacioc, sosește, prin dania acestuia, într-un sat de lângă Blaj „în seama popii Andronachie ca să facă liturghie pe rumânie”. Stăpîn pe ea, ulterior, popa Iancu din Sincel duce cartea aceasta și desigur multe altele și în multe rînduri la Tirgu Mureș, în 23 martie 1751, știrea adăugîndu-se celor semnalate privind rolul tîrgului în circulația cărților, dar dovedindu-l, totdeodată, pe popa Iancu, tălmăcitorul de slovă pe limba românească ³⁴ și activ răspinditor al celei tipărite. Cumpărătorul a fost popa Mihai din Reghin, feciorul lui Coman Morariu, de la care, doi ani mai târziu, trece la Cașva, împreună cu un *Molitvenic*.

La prezența, peste munți, a cărții a fost însemnat aportul clericilor, monahilor și ierarhilor, aflați în legătură cu satele și așezămintele monahale românești de peste munți. Ca un fel de corolar, amintim daniile, la Rășinari, ale lui Mihail iermonah clisiar de la Cozia. După *Biblia* (de București, 1688), clisiarul, din neamul Albeștilor din Rășinari, duce acolo, în 1700, un *Triod* de Buzău, atunci tipărit ³⁵.

Cu secolul al XVIII-lea sporesc informațiile privind procurarea cărții de către români transilvăneni direct din reședința de pe Dimbovița, aflați aici fie cu diferite misiuni, fie în acea strict

²⁵ I. Cristache-Panait, *Contribuții la cunoașterea populației românești a jud. Alba la mijlocul secolului al XVIII-lea în lumina valorilor de cultură și artă*, în S.C.I.A., tom 33, 1986, p. 41; idem, *Monumentul românesc de la Daia (jud. Alba). Valoarea sa istorică și artistică în Îndreptar pastorcl*, VI, Alba Iulia, 1982, p. 131.

²⁶ N. Iorga, *Scrisori și inscripții*, p. 184; I. Cristache-Panait, *Importante însemnări de pe cărți vechi bisericești tipărite la Vilcea și în alte părți*, în M.O., XXX, 1–3, 1978, p. 67; Vasile Oltean, *Cartea românească din Scheii Brașovului, factor de unitate națională*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 185; I. Cristache-Panait, *Circulația cărții de Buzău în Transilvania*, în *Valori bibliofile*, 1983, p. 380–381; Doina Braicu, *Cîteva însemnări de interes istoric consemnate pe filele unor cărți românești vechi păstrate la Sibiu*, în *op. cit.*, p. 374.

²⁷ I. Cristache-Panait, *Ctitorii ale voievozilor de la sud de munți*, p. 177–180.

²⁸ Acum în Colecția mănăstirii Arad-Gai.

²⁹ Gh. Ciubandu, *Românii din cîmpia Aradului de acum două veacuri*, Arad, 1940, p. 24, n. 1.

³⁰ I. Cristache-Panait, *Circulația cărții*, p. 381.

³¹ N. Iorga, *Scrisori și inscripții...* p. 157; Cleopatra Ionescu, *Reconstituirea fondului de manuscrise și carte veche aflat la mănăstirile din județul Dimbovița în anul 1860*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 393.

³² Vasile Oltean, *op. cit.*, p. 183; M. Cățeiu, N. Stoicescu, *Însemnare despre o ctitorie Cantacuzinească necunoscută*, în *Momente istorice și de artă*, 1, 1981, p. 55–56.

³³ V. nota 26; dovezi ale daniilor la sud de munți: N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, II, 1969, p. 59 (autograful lui Const. Brâncoveanu pentru Evanghelia ferecată, dăruită la mănăstirea Brâncoveni); Elena Dima, *Însemnări cu valoare de document pe cărțile vechi românești din Arhivele Statului*, în *Valori bibliofile* 1980, p. 231; Cleopatra Ionescu, *op. cit.*, p. 293; I. Ionescu, *Însemnări de pe cărți vechi de ritual*, în M.O., IX, 7–8, 1957, p. 521.

³⁴ Carte manuscrisă, văzută la Rășinari, cuprinzînd *Vedeniile Sf. Grigorie*, traduse din slovenie în 1751.

³⁵ Cartea se află în Bibl. Mitrop. din Sibiu; I. Cristache-Panait, *Cartea de Buzău în satele transilvane*, p. 295.

legată de colportarea cărții, fie la învățătură. Vom întări cele de mai sus apelând la tipărituri brâncovenești, cu care prilej se va contura răstimpul îndelung al folosirii și prețuirii acestora.

Un *Octoih*, Rîmnic, 1706, înscrie numele a doi săteni din Boziaș, de pe Tîrnavă, în rîndul colportorilor, prin propria mărturisire: „...o am adus din Țara Românească din vestitul oraș

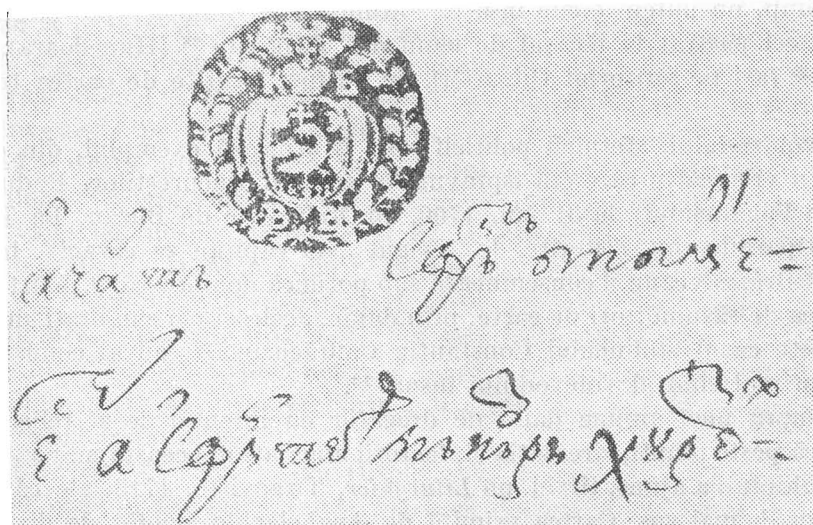


Fig. 1 — *Biblia*, 1688; cu *ex librisul* mănăstirii Hurez și pecetea mică a lui Constantin Basarab Voievod, din 1691.

anume București”³⁶. În 1711, Simion din părțile Clujului, de la Banabic (azi Vilcele), cumpăra din București, de la diacul Manea, o *Evangelie* de Snagov (1697)³⁷. O tipăritură bucureșteană (*Noul Testament*, 1703), transmite știrea cumpărării sale, de către un sud-transilvănean, Ion Săvăstrean: „...din târgul Bucureștilor în luna lui iulie 6 zile anul de la zidirea lumii 7236, iară de la Hs. 1728”³⁸.

În seama valorosului lăcaș de la Săcalu de Pădure (Mureș), *Apostolul* de Buzău, 1704, a fost: „...cumpărat de cel plecat la București și tocmai în orașul Bucureștilor...”, în 1815, deci după mai mult de un veac de la apariția cărții³⁹.

La învățătură se afla, desigur, acel „Ion care au murit la București”, lăsînd fratelui său Toma, cu limbă de moarte, două cărți, după consemnarea tatălui, popa Dan din Rășinari, pe filele uneia dintre ele, *Octoih*, Rîmnic (1706)⁴⁰. Printr-un școlar de la Colțea, ajunge în Transilvania exemplarul din *Octoih*, Tîrgoviște (1712) pe care, în 28 iunie 1721, îl cumpărase preotul „Lupul Mehedințeanul et Colțea”, de la Alexandru Morariu din Gherghița⁴¹. Un liturghier, din același centru (1713), ce a slujit satului Dătășeni (Mureș)⁴², fusese dăruit de „Gherghina ot București... lui Ion Grămăticul din Ardeal la leatul 7259 (1751), în luna lui august șase zile”.

Cartea tiparnițelor brâncovenești, cu circulație în Transilvania, susține, prin însemnările marginale, participarea largă la procurarea ei, pînă la cel mai nevoiaș sătean, implicarea conștientă a obștii⁴³. „Banii satului”, ai „riualbenilor” (Rîul Alb, Hunedoara), se adaugă celor de la familia preotului în prețul Bibliei lui Șerban Cantacuzino⁴⁴. Sătenii din Ighiu (Alba) au cumpărat *Octoihul* de Tîrgoviște (1712)⁴⁵. Sătenii din Ciuleni (Cluj) cumpără, la începutul secolului al

³⁶ I. Cristache-Panait, *Importante însemnări*, în M.O. 1—3, 1978, p. 57; idem, *Cartea de Buzău în satele transilvane*, p. 295.

³⁷ N. Iorga, *Scrisori și inscripții*, p. 105.

³⁸ I. Cristache-Panait, *Importante însemnări*, p. 53.

³⁹ Idem, *Monumentul istoric de la Săcalu de Pădure (Județul Mureș)*, în *Îndrumător pastoral*, IV, Alba Iulia, 1980, p. 144.

⁴⁰ Idem, *Importante însemnări*, p. 53.

⁴¹ Idem, *Tipărituri tîrgoviștene din al XVIII-lea veac în*

satele transilvane, în Tîrgoviște. Celate a culturii românești, București, 1974, p. 207.

⁴² Colecția de bunuri patrimoniale de la Tîrgu Mureș.

⁴³ I. Cristache-Panait, *Importante însemnări*, p. 59—67.

⁴⁴ Conform însemnării de pe filele sale, Bibl. Episcopiei Ort. Române Arad, cota 39.

⁴⁵ Eva Mărza, *Tipărituri românești vechi în Biblioteca parohiei ort. române de la Ighiu (jud. Alba)*, în *Îndrumător pastoral*, IV, Alba Iulia, 1980, p. 148.

XVIII-lea, *Evangelia* de la Snagov (1697). Cu bani „din mina sătenilor din Romos” (Hunedoara), se cumpără, în 1762, aceeași tipăritură⁴⁶. Tot o *Evangelie* de Snagov este cumpărată în 1785, la Remetea (Bihor) cu banii „a tot satul că au dat sătânește”⁴⁷, și tot în qbște se cumpără, în 1790, la Peștere, în sudul Banatului⁴⁸, exemple fiind alese cu gândul reliefării prețurii de care s-a bucurat, peste veacuri, cartea luminată în marele centru tipografic de la Snagov⁴⁹.

Angajarea întregii comunități la cumpărarea cărții constituie dovada de netăgăduit că-i înțelegea menirea. Culturalizarea poporului prin ea, învățătura pruncilor prin ea, au fost însăși sensurile eforturilor tiparice. Mitrofan tipărește *Psaltirea* din 1701 și pentru faptul că este de trebuință „și pe la școale pentru învățătura copiilor”⁵⁰, iar pentru *Octoihul* de Tîrgoviște (1712), Gheorghe Radovici mărturisește, în prefață că : „...au dat-o în tipariu pentru ca să poată și ceata bisericească și copiii creștinilor care se nevoie la învățătură... să o ciștige pre lesne...”⁵¹. Cîteva mărturii de folosire la învățătura copiilor a tipăriturilor din domnia Brâncoveanului se cuvin a fi menționate. Cartea ce colega *Antologhionul* și *Octoihul* de Rîmnic (1705, 1706), aflată la Hida, pe Valea Almașului, fusese dăruită, în 1711 mai 16, de o mamă, Marianca din Frumescu, fiului ei Mihai „...cînd au fost grămătic...”⁵². Un exemplar din *Liturghii*, Tîrgoviște (1713), atestă, pentru anul 1722 școala de la mănăstirea Porumbacului de Sus (Sibiu), din inima pădurii Purcăreț, prin semnătura dascălului de acolo⁵³. Se păstrează *Apostolul* de Buzău, 1704, folosit în străvechea școală a Văii Arieșului, de la mănăstirea Lupșa. Deținem dovada că de la școala mănăstirii Fizeșului (Sălaj), învățăceii își procurau și cărți, ea stăruind în următoarea însemnare de pe un *Octoih*, Rîmnic, 1706 : „acest Octoih l-am cumpărat cu 18 florinți de la dascălul mănăstirii. Și am prins a învăța în anul 1825 la mănăstirea Strâmbei eu Nicolae Costan de la Sînta Marie, feciorul lui Gheorghe, Varmeghia Dobocii”⁵⁴. *Mineiului* de Buzău „pe două luni slujitoriu”, ce a supraviețuit din dania de carte a lui Constantin Brâncoveanu către Mitropolia de la Alba Iulia, îi întregeste valoarea, mărturia folosirii lui la învățătura copiilor : „s-au petrecut de mine... Io Ioan Giul dascăl ot Bălgrad, 1777 oct. 31”, cărturar pe care, în urmă cu un deceniu, știrile documentare îl află la mănăstirea Cioara, așezămînt înscris în istoria luptelor pentru drepturi ale românilor de peste munți⁵⁵.



Fig. 2 — *Mărgăritare*, București, 1691; exemplar din zona Făgetului (Timiș) rămas „din partea părintească”.

⁴⁶ Eugen Pavel, *Cărți cu însemnări manuscrise (II)*, Sargeția, XIV, 1979, p. 309.

⁴⁷ Fl. Dudaș, *Cartea veche românească în Bihor*, Oradea, 1977, p. 131.

⁴⁸ Ion B. Mureșianu, *Cartea veche bisericească din Banat*, Timișoara, 1985, p. 232.

⁴⁹ Din exemplarele păstrate în Transilvania le amintim pe cele trei din Bibl. Mitrop. Sibiu (IV — 27, 28, 29), cu circulație în Sibiu, Mureș și respectiv Harghita.

⁵⁰ Antonie Plămădeală, *op. cit.*, p. 61.

⁵¹ *Bibliografia românească veche*, I, p. 485—486.

⁵² I. Cristache-Panait, *Importante însemnări de pe cărți vechi bisericești tipărite la Vilcea și în alte părți (III)*, în M.O., XXXI 7—9, 1978, p. 544.

⁵³ *Ibidem*, p. 541—542.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 544.

⁵⁵ Idem, *Cartea de Buzău în satele transilvane*, p. 207.

[illegible]

a Casa sua

сѣбѣ образѹхъ . Кѣмъ нѣмѣи кѣи сѣи чѣи подобаетъ и
васѣмъ оубрѣсѣи шѣи сѣи фѣи де тѣи , кѣи де тѣи чѣи
пѣи фѣи де сѣи . Кѣи де тѣи нѣи фѣи , фѣи
нѣи пѣи . шѣи чѣи де лѣи кѣи нѣи оубрѣсѣи
лѣи нѣи оубрѣсѣи тѣи нѣи нѣи де сѣи ,
гѣи нѣи . Кѣи де сѣи сѣи . Кѣи кѣи нѣи
цѣи вѣи , шѣи апѣи вѣи пѣи , де сѣи сѣи
нѣи кѣи нѣи кѣи шѣи сѣи фѣи мѣи рѣи , пѣи
нѣи сѣи нѣи кѣи сѣи кѣи нѣи , кѣи чѣи



Родственник

[illegible]

Кареган узак бери

Fig. 3, 4, 5 — *Mărgăritare*, 1691; exemplar ce a aparținut satului Cărpiniș „din zile vechi”.

Pentru împărtășirea poporului din cartea tipărită, în obște sau individual facem apel la *Mărgăritare*, îndrăgita carte bucureșteană (1691). Într-un sat bănățean Nastasie dascălul a îndemnat să se cumpere „...să o citească norodului”⁵⁶, iar la Orăștie (Hunedoara), oricine avea dragoste

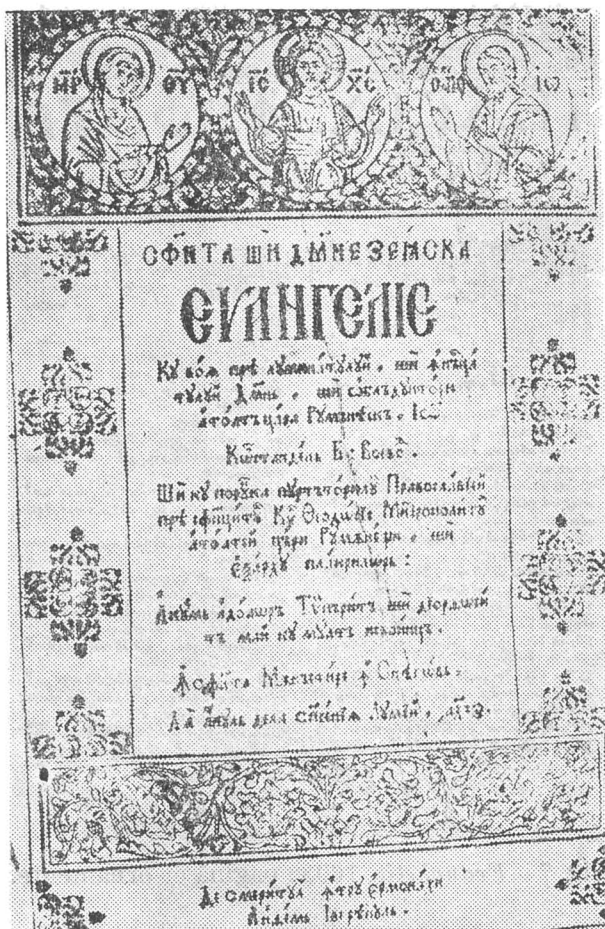


Fig. 9 — *Evangelhie*, Snagov, 1697; pagină de titlu.



Fig. 10 — *Evangelhie*, 1697; stema lui vodă Brâncoveanu și „versui politice”.

pentru această carte era „slobod și neoprit a o citi”⁵⁷. Semnalată în toate părțile transilvane, în așezări greu accesibile, amintind, în acest sens exemplarul de la Târnița, din munții Zarandului, cartea a fost pînă tîrziu folosită, aducînd de această dată mărturie exemplarul de la Peștiș (Bihor), aflat, în 1817 „numai unul a mai multor sate”⁵⁸.

Sosite dintr-o vreme îndepărtată, supuse mai multor „răutăți”, cărțile epocii brâncovenești fac totuși dovada unei întinse circulații. Nu poate rezulta, din analiza lor, o preferință pentru un centru sau altul, sau predestinarea activității unui anume teasc tipografic românilor de peste munți. Cărțile de la Buzău se regăsesc în sudul Transilvaniei, pe Mureș ori pe Someș, la moșii apuseni⁵⁹ sau la cei crișeni⁶⁰.

Se impune numărul mare al primelor tipărituri de Rîmnic, ajunse pretutindeni⁶¹, amintind-o

⁵⁶ Gh. Hîncu, *Cartea românească veche în Biblioteca V. A. Urechea*, Galați, 1965, p. 21.

⁵⁷ N. Iorga, *Scrisori și inscripții*, p. 60.

⁵⁸ Fl. Dudaș, *Cartea românească veche în Bihor*, p. 125.

⁵⁹ Exemplarul de la Cojocani era în 1765 a popii Ilie de acolo, dar însemnările din 1722 îl atestă în stăpînirea proto-popului Radu din Cucuteni (Prahova).

⁶⁰ I. Cristache-Panait, *Cartea de Buzău în satele transilvane*, p. 291—300.

⁶¹ I. Cristache-Panait, *Circulația cărților*, p. 735; idem, *Importante însemnări*, în M.O. 7—9, 1978, p. 568; El. R. Colta, *Circulația tipăriturilor vechi românești în secolul al XVIII-lea în comitatele Arad și Zarand*, în *Ziridava*, X, 1978, p. 685 și n. 11; idem, *Circulația tipăriturilor rimnicene pe teritoriul județului Arad*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 77—78; Sofronie Vlad, *Prezența Cărții rimnicene din secolul al XVIII-lea în Transilvania și Banat*, în *Mitropolia*

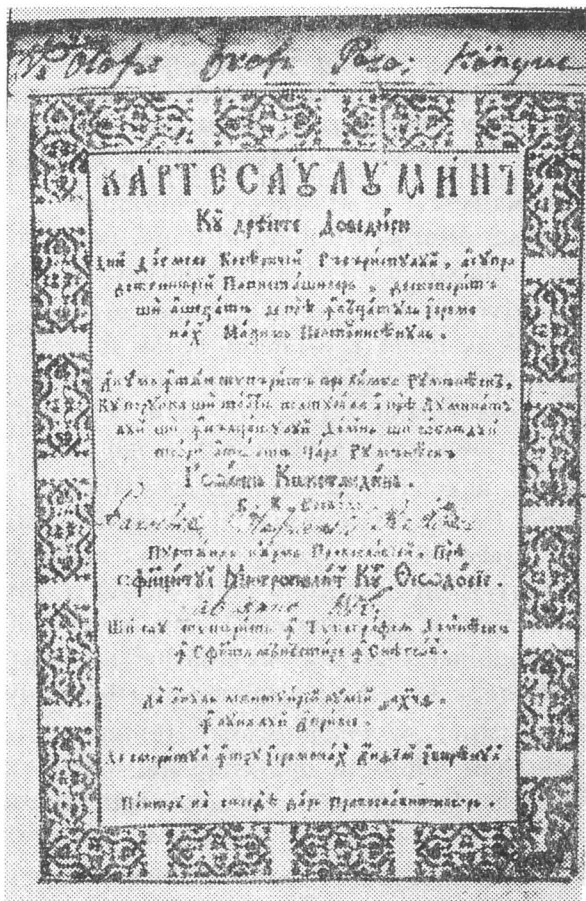


Fig. 11 — Carte sau lumină, Snagov, 1699, pagină de titlu.

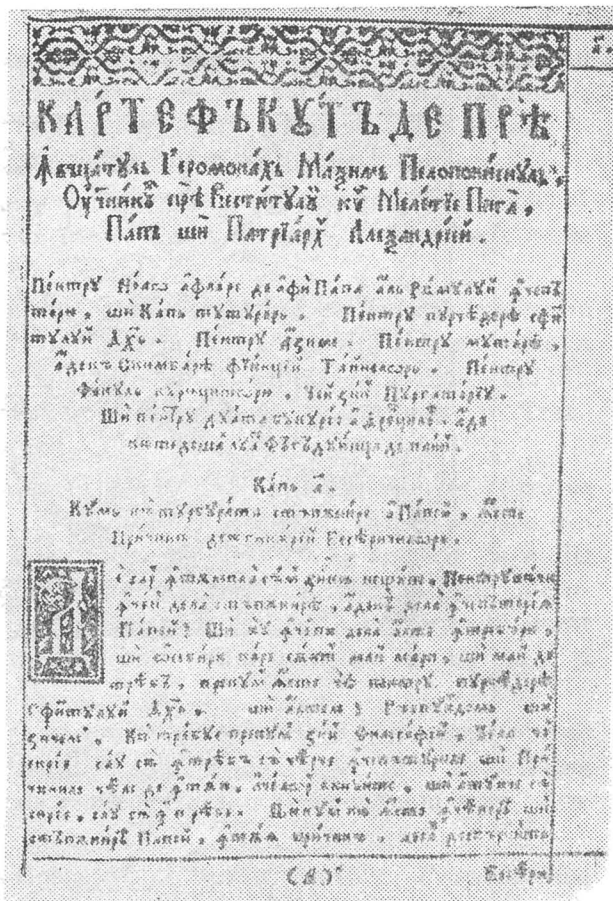


Fig. 12 — Carte sau lumină, 1699, p. 1.

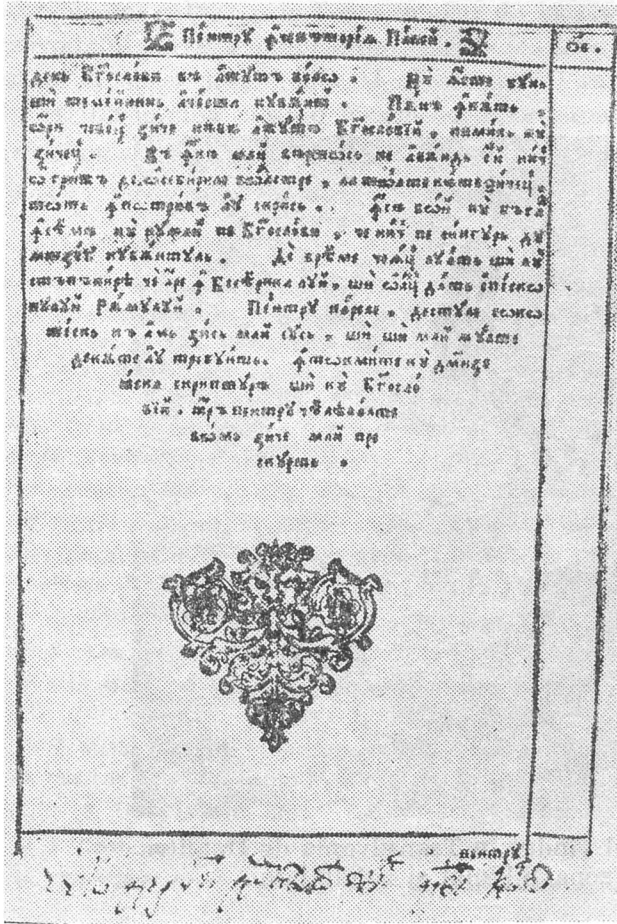


Fig. 13 — Carte sau lumină, 1699, p. 72 din exemplarul dăruit în 1701 de David Corbea negustorului Gheorghe Hârș.

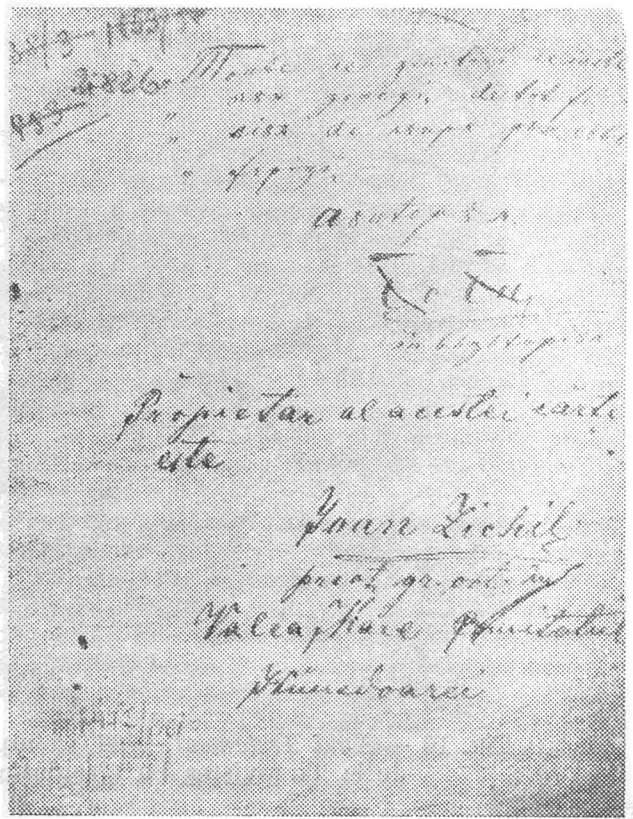


Fig. 14. — Carte sau lumină, 1699, cu însemnarea de proprietate a lui Ioan Zichil, preot din Valea Mare, comitatul Hunedoarei.



Fig. 15 — *Noul Testament*, București, 1703, însemnarea de cumpărare a căpitanului Radu Bird din Brașov, de la Sava Marcea, pe pagină cu stema lui vodă Brâncoveanu.

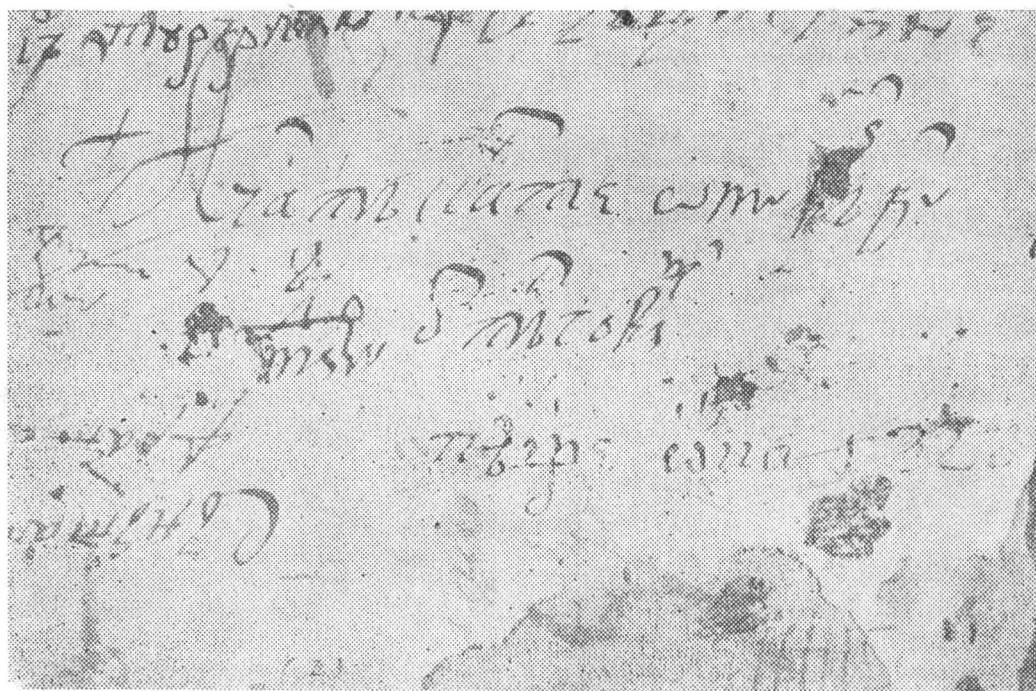


Fig. 16 — *Noul Testament*, 1703, exemplarul vândut în Transilvania de Dumitru de la Tîrgovișteea cu circulație în zona Sibiului și a Sălajului.

nu întimplător, pe aceea aflată la Voivodinț (azi pe teritoriul Iugoslaviei)⁶². Cărțile ce legau *Antologhionul* (1705), bogat și frumos împodobit de Antim Ivireanul, cu *Octoiul* din anul următor⁶³, nu sînt rare, întâlnite fiind la Presaca (Sibiu), Țibru (Alba), Sic (Cluj), Hida și Letca (Sălaj)⁶⁴, Grădinari (Caraș-Severin)⁶⁵, precum și „la biserica maerilor bătrîne” din Alba Iulia⁶⁶.

Freevența, constatată în Transilvania, a tipăriturilor rimnicene din prima perioadă, înlătură afirmația: „de o răspindire susținută înspre ținuturile de peste munți nu este încă vorba”, ce se referă la începuturile activității tipografice de la Rîmnice⁶⁷.

Prin semnalările de carte tirgovișteană peste munți se poate susține că centrul tipografic din orașul de pe Ialomița a reușit să facă față cerinței sporite de slovă tipărită într-o vreme în care i-a revenit, aproape exclusiv, această răspundere⁶⁸. Solicitate au fost edițiile din *Octoih* (1712), *Liturgii* și *Molitvenic* (1713), dovadă aducînd nu numai exemplarele rămase, pretutindeni în Transilvania, dar și însemnările marginale, cu sensuri profunde.

Din bogata carte tirgovișteană amintim exemplarul din *Octoih*, cu circulație pe vitregita vale a Nirajului, la Sintandrei⁶⁹, pe cel din *Catavasier* (1714), folosit și îngrijit într-o așezare din „Secuime” de unde provine⁷⁰. Un *Octoih*, al moșilor de la Vidra de Sus⁷¹, este semnat de mulți cititori, prețios fiind autograful lui Avram Iancu. Zapisul de cumpărare din 1750 al unui *Molitvenic*, de la popa Constantin de la Țirgoviște, constituie unicul izvor ce atestă prezența în acest oraș al lui Sofronie de la Cioara, conducătorul cunoscutei răscoale, sudul munților rămînîndu-i, și după confruntarea forțelor, loc de adăpost și nădejde⁷².

Realități istorice ignorate, obști, așezări și lăcașuri omise de conscripții, atitudini îndreptate împotriva opresiunii neamului românesc și a instituțiilor sale se însușesc prin autoritatea însemnărilor marginale. Din noianul celor atingătoare de viața românilor transilvăneni vom alege cîteva de pe cărțile Brâncoveanului.

În sprijinul direct al fraților de peste munți se tipărește, la Buzău, în 1691, *Pravoslavnică Mărturisire*⁷³. Din exemplarele cunoscute, în Transilvania, îl menționăm pe cel dăruit de Stanca, mama Brâncoveanului și sora celor doi prestigioși Cantacuzini: „Jupînesei Neacșei, muma jupînului Șandru ot Luța”⁷⁴ (ante 10 febr. 1699), precum și pe acela sosit, la început de veac, la Galda de Jos (Alba), prin Toma zidarul de la Hurez și prin Radu⁷⁵, dovenindu-i, astfel, pe meșterii voievodului purtătorii, în pămîntul transilvan, nu numai a elementelor stilistice muntenești (Ampoița putînd fi opera lor)⁷⁶, dar și al cărților. Vom zăbovi însă asupra exemplarului cu circulație în Mureș, din lumina sa dînd lumini noi unor oameni, unor așezăminte, unor stări de fapte. Zapisul, preafrumos scris, acolo unde ia sfîrșit cuvîntul închinat lui vodă Brâncoveanu, consemnează: „această carte ce se numește mărturisire împotriva credinței a pravoslavnicilor creștini care iaste

Aradului, XXIV, 4—6, 1979, p. 319—346; Elena Mihu, *Tipărituri rimnicene în județul Mureș*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 84; V. Leu, *Considerații privind circulația cărților din Țara Românească în sudul Banatului în veacul al XVIII-lea*, în *Valori bibliofile*, 1983, p. 391; Mihaela Dragodan, *Unele aspecte privind circulația cărții de Rîmnice în Banatul Timișan*, în *op. cit.*, p. 398.

⁶² Sofronie Vlad, *op. cit.*, p. 325.

⁶³ Pentru ornamentarea cărților a se vedea Cornel Tatai-Baltă, *Încursiune în xilografuroromânească (sec. XV—XIX)*, în *Apulum*, XVII, 1979, p. 456—458.

⁶⁴ I. Cristache-Panait, *Circulația cărților*, p. 735.

⁶⁵ V. Leu, *op. cit.*, p. 391.

⁶⁶ Eva Mărza, *O bibliotecă românească la Alba Iulia...*, p. 67.

⁶⁷ V. Moln, *Tipărișă din Rîmnice de luptă ortodoxă împotriva catolicismului din Transilvania, 1705—1800*, în *M.O.*, XII, 7—8, 1960, p. 460—461.

⁶⁸ I. Cristache-Panait, *Circulația cărților*, p. 735—736; idem, *Tipărituri tirgoviștene...* p. 206—211; idem, *Importan-*

te însemnări, p. 564—565; Nichifor Todor, *Circulația vechilor cărți bisericești în județul Sibiu și contribuția lor la întărirea unității de credință și de neam (1643—1918)*, în *Mitropolia Aradului*, XXII, 7—9, 1977, p. 659; El. R. Colta, *op. cit.*, p. 685.

⁶⁹ În col. Catedralei române din Țirgu Mureș.

⁷⁰ În Bibl. Mitrop. Sibiu, I/14.

⁷¹ În Bibl. Acad. R.S.R., Filiala Cluj-Napoca; I. Cristache-Panait, *Tipărituri tirgoviștene...*, p. 208.

⁷² Idem, *Biserici de lemn din Episcopia Alba Iuliei. Mărturii de continuitate și creație românească*, București, 1987, p. 127.

⁷³ I. Cristache-Panait, *Cartea de Buzău în satele transilvănene*, p. 294.

⁷⁴ *Ibidem*; idem, *Rolul zugravilor de la sud de munți în dezvoltarea picturii românești din Transilvania (sec. al XVIII-lea — prima jumătate a sec. al XIX-lea)*, în *S.C.I.A.*, tom. 31, 1984, p. 75.

⁷⁵ Idem, *Importante însemnări*, p. 547.

⁷⁶ Eug. Greceanu, I. Cristache-Panait, *Biserici românești din raionul Alba Iulia*, în *Mitropolia Aradului*, XI, 4—6, 1966, p. 323—324.

dată de dumnealui Mihai Cantacuzino vel spătar ⁷⁷, părintelui popii lui Petru din Hudac, ca să fie pentru îndreptarea credincioșilor și dumnealui de pomenire, ap(rilie) 5 dni leat 7200 ⁷⁸ (1692). Nu este greu să atribuim orașului București, instituțiilor sale de cultură, locul de stabilire al relațiilor dintre ctitorul ansamblului de la Colțea, sprijinitorul material al tipăririi cărților ⁷⁹, și săteanul din Hudac. Un document din 15 iunie 1704, reliefează nu numai prestigiul intelectual al popii Petru din Hudac, dar și pe acela de apărător al neamului românesc. Iobagii români de la Sîn-

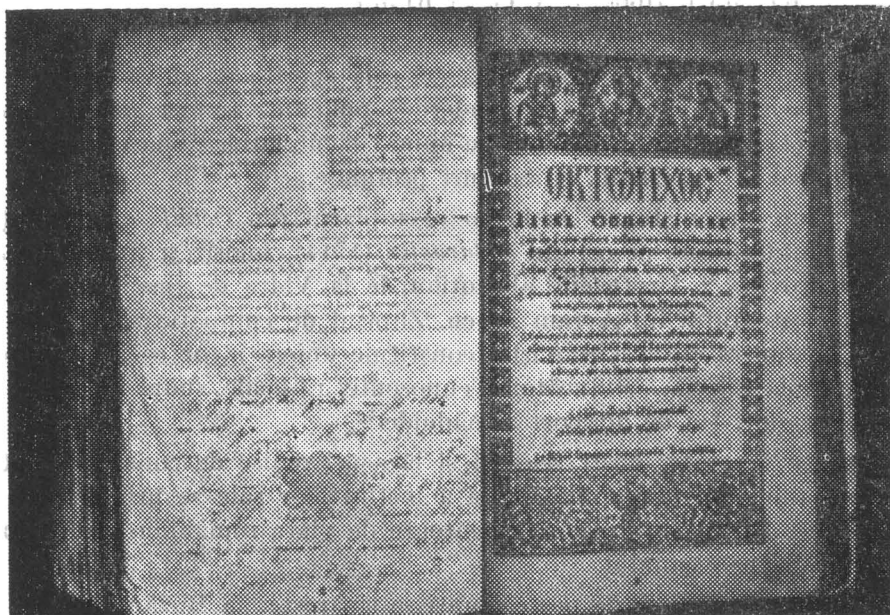


Fig. 17. — *Octoih*, Rîmnic, 1706, colegat cu *Antologhion*, Rîmnic, 1705, carte ce a aparținut lăcașului de lemn de la Hida (Sălaj).

georgiu de Pădure, opriți cu silnicie de grofii Rhédei să-și ridice lăcașul străbun, primesc încuviințarea numai după cererea scrisă „a învățatului popa Petru din Hudac” ⁸⁰, acesta rămînînd să vegheze obștea, episcopul Inochintie Micu Clain aflîndu-l aici, cu lăcaș și 68 familii ⁸¹.

În seama aceluiași relații dintre patrioții cărturari de la sudul munților și conducătorul satului de pe valea Gurghiului, precum popa Petru, punem și faima de veacuri a școlii de la mănăstirea din Hudac, care după știința izvoarelor documentare: „totdeauna s-au ținut”, binefacerile sale resimțîndu-se nu numai în satele din ținutul Gurghiului, ci și în cele: „de la cîmpie și de prin alte părți”. Aceste binefaceri i-au atras, însă, ura stăpînilor de alt neam ai pămîntului, devenită crîncenă la începutul sec. al XIX-lea, Leopold Bornemisza nemaivroind să o îngăduie ci „să se șteargă”. Lupta lui Petru Maior de a o salva a fost îndelungă și zadarnică ⁸².

Prețiosul exemplar din *Pravoslavnică mărturisire* circulă în toată jumătatea a doua a secolului al XVIII-lea prin satele mureșene: Solovătru, Singer, Sindrieș (Mureni).

Lucrarea lui Maxim Peloponezianul, *Carte sau lumină*, tipărită la Snagov în 1699, cu cheltuiala lui Constantin Brîncoveanu, se înscrie în gîndul celei dinainte. Statele transilvane au recepțat-o cu interes, exemplarele și însemnările conformîndu-i largă circulație ⁸³. Amintind, în trecere, exemplarul ajuns, în aprilie 1701, la un negustor din Scheii Brașovului, grație lui David Corbea ⁸⁴, insistăm asupra celui ce memorează amintirea comunității românești de la Aldea ⁸⁵ (Harghita),

⁷⁷ Se păstrează și exemplarul dăruit mănăstirii Sinaia (în 26 oct. 1696), cf. *Cartea veche românească în Colecțiile Bibl. Centrale Universitare*, București, 1972, p. 40.

⁷⁸ I. Cristache-Panait, *Cartea de Buzău în satele transilvane*, p. 293—294.

⁷⁹ Cu cheltuiala sa au fost tipărite: *Antologhion* (1705) și *Octoih* (1706), la Rîmnic.

⁸⁰ Ilarion Pușcariu, *Documente pentru limbă și istorie*, I, Sibiu, 1889, p. 35—40.

⁸¹ A. Bunea, *Din istoria românilor, Episcopul Ioan Ino-*

chentie Klein, Blaj, 1900, p. 340.

⁸² I. Cristache-Panait, *Biserici de lemn din Episcopia Alba Iuliei*, p. 227.

⁸³ Idem, *Circulația cărților*, p. 739. În Bibl. Mitrop. Sibiu au revenit trei exemplare (unul din Pădureni-Hunedoara, alte două din „Secuime”).

⁸⁴ M. Păcurariu, *Transilvania în viața și cultura bisericăscă a zonei de la întorsura Carpaților*, în *Spiritualitate și istorie*, II, 1983, p. 307.

⁸⁵ Bibl. Mitrop. Sibiu, II/16.

dispărută ⁸⁶ în evenimentele represive asupra băștinașului din această parte de țară, unde : „soarta elementului românesc a fost mai gravă decât oriunde” ⁸⁷. A aparținut lăcașului bătrîn ⁸⁸, primind consemnarea unor momente din viața preotului, între 1753—1759 (moartea tatălui, nașterea feciorilor Matei, Medrea și Radu), dar și a unei izbinzi din lupta poporului, trimiterea unui arhiereu ortodox, în 1761.

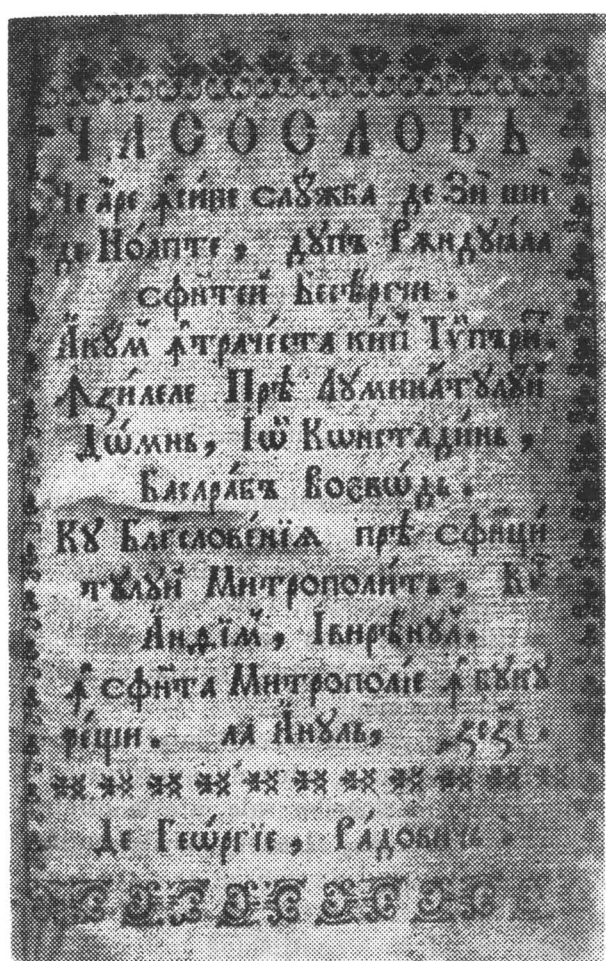


Fig. 18 — *Ceaslov*, București, 1709, pagină de titlu.

Însemnarea de pe un *Apostol*, Buzău (1704), nu marchează numai destinul cărții, ci are darul de a aduce îndreptării la istoria, nedreptătită, a românilor din bazinul Trascăului, validînd dăinuirea obștei și a lăcașului, omise de conscripțiile oficiale ale sec. al XVIII-lea. Conform însemnării, erei Ioniță Olean, la leat 7263 (1755), a scos acest apostol „din tipăriturile cei vechi, cînd era biserica Troscului din lemn” ⁸⁹. Reiese, fără îndoială, înlocuirea unui lăcaș de lemn, de la care a rămas un lot de cărți vechi, cu un altul din zid. Știrile acuză omiterea de către conscripția lui Bucov a românilor și a edificiului lor de cult, și înlătură afirmația, potrivit căreia „elementul românesc băștinaș, al acestor 2 sate ⁹⁰, pomenit în acte și date statistice pînă în veacul al XVIII-lea, la această dată. dispare deznaționalizat” ⁹¹.

⁸⁶ Sabin Opreanu, *Printre românii săcuizași*, în *Graiul românesc*, I, 1, 1927, p. 10; Iosif Popp, *Tragedia românilor din satul Aldea*, în *Reînvierea*, II, 1938, p. 50—52.
⁸⁷ Sîmion Mehedinți, *Cadrul antropogeografic*, în *Transilvania, Banat, Crișana, Maramureș, 1918—1929*, Cluj, 1929, p. 589.
⁸⁸ I. Cristache-Panait, *Biserici de lemn din Episcopia Alba Iuliei*, p. 316—317.

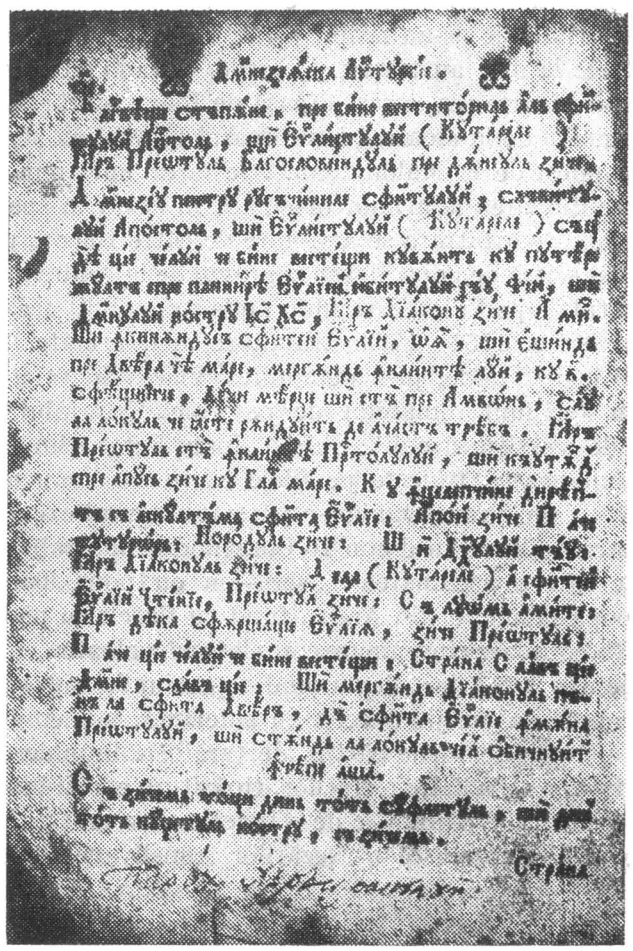


Fig. 19 — *Liturghier*, Tîrgoviște, 1713, cu însemnări dovedind circulația în Mureș, la Budeni și Hărășcrac (azi Roteni).

⁸⁹ Azi Rimetea (Alba); C. Suci, *Dicționar istoric a localităților din Transilvania*, II, București, 1968, p. 79.
⁹⁰ Este vorba de Rimetea și Colțești (fost Trascău Sîngeorgiu).
⁹¹ Șt. Manciulea, *Bazinul Trascăului*, în *Bulet. Soc. regale române de geografie*, XLVIII, 1929, București, 1930, p. 118; I. Cristache-Panait, *Contribuții la cunoașterea populației românești*, p. 40.

O obște românească, succesiunea lăcașurilor de cult, evenimente din jurul cărții, reînvie de pe valea Nirajului, de la Iobăgeni (azi Valea), prin însemnările așternute pe un *Antologhion* de Rîmnic (1705)⁹². Cumpărată, în 1709, cu tocmeală, de la popa Ion din Sînlorinț⁹³ (Lăurenii) și dăruită strămoșescului lăcaș din Iobăgeni, de Zaharia Baciul dascălul, cartea este înstrăinată, dar apoi aflată și redată, de Chinceș Toader „pentru neamul lui și a tot neamul”, cu zăpăsisul, a tot soborul, scris, în 1721 de protopopul Mihail din Nirășeu (Ungheni). În timp lăcașul căruia i-a fost hărăzit „s-au risipit” și în 1754 „s-au îndemnat cinstiții săteni și o au ridicat”. De la o citorie la alta au trecut și cărțile, dovadă fiind aceea mai sus amintită. În anul 1772, ajungînd în stare foarte rea, a fost dreasă de Ioana morărița, din neamul ctitorului dinainte, cu soțul ei Chiril moraru de la moara „domnișoarei Lazăr”, în zilele episcopului neunit Sofronie Carlovăț și a protopopului de la Malomfalău. Atestarea unei temeinice organizări ierarhice pe valea Nirajului, ca și menționarea ierarhilor ortodoxi, în cazul în speță, vădea apartenența spirituală a satului, demascîndu-se arbitrarea sa atribuire de către Bucov, pe seama greco-catolicilor. Însemnarea, din 1772, a fost scrisă de popa Marcu zugravul de la Andrașfalău (Sîntandrei), fiind astfel singurul izvor ce indică satul de pe Valea Nirajului, unde s-a stabilit acest zugrav, cele mai vechi mărturii ale creației sale artistice, 1751—1752, aflîndu-se aici, urmate de cele de la Iobăgeni, iar cele mai tîrzii, 1787, la Poienița, unde, prin denumirea Vlascoșiei, și-a dezvăluit obîrșia, venit și el, ca și slova tipărită, în sprijinul românilor de pe Valea Nirajului⁹⁴. Pe filele discutatei cărți se află nume preferate „de cinstiții săteni”: Chirilă, Ioan, Petca, Simion, Maria, Onu ș.a., nume prin care întreaga obște românească trăiește pe filele cărții lui Brâncoveanu.

În Transilvania s-a păstrat singurul exemplar dintr-un *Ceaslov* bucureștean tipărit „în zilele prealuminatului domn Io Constandin Basarab Voievod”, în văleatul 7217 (1709). Pe fila de gardă se află consemnarea: „scris-am eu popa Toma din Zagon, fiind în temnița Turii, împreună cu popa Dumitru din Arcuș, fiind cu fiarele în picioare pentru credința noastră, 1747, oct. 3 zile”⁹⁵. Răscolitoarea însemnare completează valoarea, în sine, a cărții, ea evocînd rezistența românilor pentru legea lor, demascînd represiunile îndurate, ca și faptul că slova tipărită la sud de munți constituia sprijinul celor în suferință, așa cum a gîndit-o Brâncoveanu.

În rosturile cărții „de țară”⁹⁶: impunerea limbii românești, păstrarea conștiinței de neam, strîngerea laolaltă a fraților, tipăritura epocii lui Constantin Brâncoveanu a adus un aport precumpănitor, dovedindu-se de o îndelungă vitalitate. Ea, însemnările peregrinărilor sale, atestă originea etnică românească a așezărilor transilvane, constituindu-se într-un mesaj al năzuinței de unitate.

⁹² Idem, *Biserici de lemn din Episcopia Alba Iuliei*, p. 298.

⁹³ Înregistrat de conscripția lui Clain, cu biserică și 40 familii, cf. A. Bunea, *op. cit.*, p. 340.

⁹⁴ I. Cristache-Panait, *Rolul zugravilor de la sud de munți*, p. 80—81.

⁹⁵ Viorica Secărescu, *O carte românească veche necunoscută. Ceaslov, București, 1709*, în *Valori bibliofile*, 1980, p. 111—113.

⁹⁶ Denumire întilnită documentar pentru cartea de la sud de munți, cf. Ion B. Mureșianu, *op. cit.*, p. 147; I. Cristache-Panait, *Circulația cărților*, p. 743.

Cercetări asupra artei românești din secolul al XIX-lea

NOI CONTRIBUȚII CU PRIVIRE LA VIAȚA ȘI ACTIVITATEA PICTORULUI NICOLAE POPESCU

de EUGEN GLÜCK

Una din figurile proeminente ale artei românești bănățene din secolul al XIX-lea a fost pictorul Nicolae Popescu (1835—1877)¹. Cercetările recent întreprinse în arhive din străinătate au oferit unele completări prețioase privind viața și activitatea acestui pictor, încă insuficient cunoscut. Precum se știe, din 1859 sînt date desenele (studii) pe care le execută la Pesta, conform însemnării artistului, dintre care două sînt în posesia secției de artă a muzeului din Timișoara². Lucrările în ulei ale pictorului sînt menționate din anul 1862. Așa sînt de pildă *Portret de bărbat*, *Portret de bărbat cu barbă*, *Portret de bărbat cu armură*, aflate tot la secția de artă a muzeului din Timișoara³.

Cu ocazia unei călătorii de studii efectuată în luna septembrie 1986, am descoperit la capela ortodoxă română din Budapesta (str. Hollo, nr. 8) o lucrare în ulei a artistului, pictată pe pînză. Din inscripția găsită pe dosul picturii aflăm că ea a fost donată „Santei beserice greco-romane” din Pesta de către enoriașul Lazăr Baldi, la data de 26 octombrie 1859 (stil vechi). Din cele de mai sus reiese că această pictură poate fi considerată ca cea mai veche lucrare cunoscută a lui Nicolae Popescu, realizată în această tehnică. Nu există nici un dubiu în legătură cu identitatea autorului, deoarece în text se specifică că ea a fost „lucrată de Nicolae Popescu-Oravița”. Tot acest text ne dezvăluie că lucrarea a fost vîndută de autor la începutul venirii lui la Pesta și poate că ea a fost pictată încă acasă, în Banat, sau imediat după sosirea lui în capitala Ungariei. Pictura a fost achiziționată de Lazăr Baldi, un important negustor macedo-român care desfășura o vie activitate comercială și era un membru de frunte al coloniei românești din Pesta⁴.

Perioada respectivă corespunde cu o anumită înviorare a activității românești, în cadrul parohiei, activitate inițiată în anii ce au urmat revoluției din 1848—1849 de către arhimandritul Ghenadie Popescu, care pleacă apoi în Moldova și va deveni un militant în lupta pentru unirea Moldovei cu Țara Românească⁵.

La sfîrșitul secolului al XIX-lea, în urma unui proces ce a avut loc în fața instanțelor locale, românii ortodocși din Budapesta s-au despărțit de greci, apoi la începutul secolului nostru au înființat o capelă într-o clădire a fundației Emanuil Gojdu, unde se găsește și în prezent.

¹ Cele mai importante lucrări privind viața și activitatea lui Nicolae Popescu sînt: Berkeszi István, *Egy délmagyarországi ismeretlen művész*. (Un artist necunoscut din Ungaria de Sud), *Történelmi és Régészeti Értesítő* (Buletinul istoric și arheologic), anul 32, seria nouă, caietul I—II, Timișoara, 1916, p. 152—159; Ioachim Miloia, *Date și documente noi referitoare la pictorul N. Popescu*, *Analele Banatului*, anul 2, ian-iunie 1929, p. 7—40; Aurel Cosma, *Pictura românească din Banat de la origine pînă azi*, Timișoara, 1940, p. 35—38; Ion Frunzetti, *Pictorul bănățean Nicolae Popescu (1835—1877)*, S.C.I.A., nr. 3—4, 1956; Petre Oprea, *Date*

noi cu privire la activitatea pictorului Nicolae Popescu, *Mitropolia Banatului*, anul 14 (1964), nr. 1—3; Virgil Feier, *Un pictor bănățean afirmat pe plan european*, *Orizont*, anul 28, nr. 52 (514) din 29 decembrie 1977, p. 9.

² Muzeul Banatului Timișoara, secția de artă, nr. inv. 259—260.

³ Ibidem, nr. 897, 898, 901.

⁴ Informație primită de la Petre Mindruțau, paroh. ortodox român din Budapesta.

⁵ *Acte și documente relative la istoria renașterii României*, III, București 1889, p. 531—532.

Cu ocazia despărțirii, fosta biserică comună a rămas în posesia grecilor (azi biserica ortodoxă maghiară). În schimb pictura executată de Nicolae Popescu a intrat în zestrea românilor ortodocși, respectiv a capelei amintite ⁶.

Plecînd de la aceste premise, s-au întreprins cercetări și la fosta biserică „greco-română”, fără să se identifice alte picturi semnate de Nicolae Popescu ce ar fi rămas în patrimoniul aces-

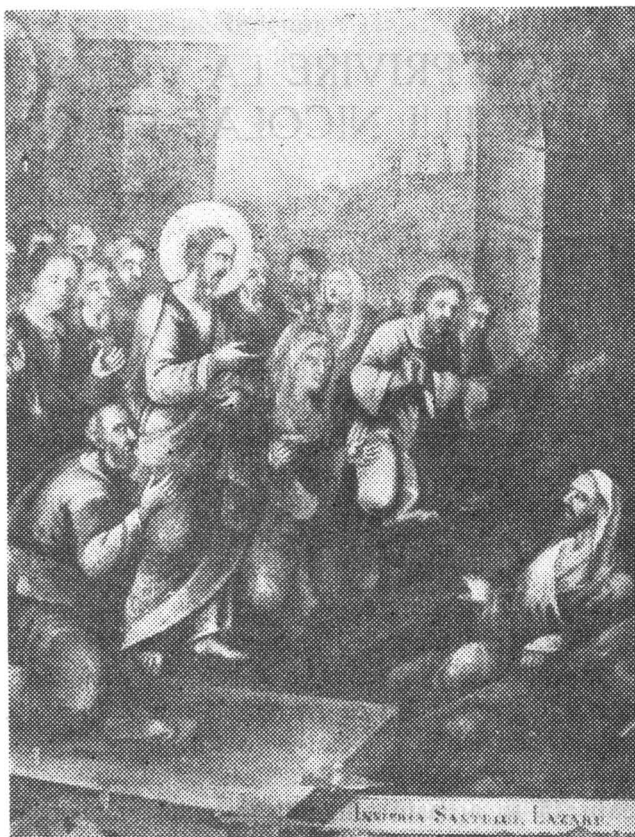


Fig. 1

tea ⁷. Menționăm și faptul că nu am reușit să identificăm lucrări necunoscute ale artistului nici în colecțiile publice de artă existente la Budapesta.

Lucrarea lui Nicolae Popescu aflată în capela ortodoxă română din Budapesta înfățișează o scenă biblică inspirată din Noul Testament, intitulată de artist *Învierea sfîntului Lazăr*, titlu scris în colțul drept de jos. Lucrarea are un format dreptunghiular, cu baza de 45 cm și înălțimea de 57 cm. Ea se caracterizează prin tonalități întunecate și după toate aparențele nu a fost restaurată vreodată.

Desigur artistul a trebuit să se ghideze după canoanele bisericești aflate în uz la biserica ortodoxă din Transilvania contemporană lui, într-o viziune influențată oarecum de pictura occidentală. Desenul și în general factura trădează totuși un talent incontestabil, în plină formare, la începutul carierei ⁸.

În cursul cercetărilor noastre am încercat să clarificăm și studiile lui Nicolae Popescu efectuate la Pesta, înainte ca în noiembrie 1860 să fi devenit student al Academiei de artă din Viena, secția pictură. Dintre biografii lui, Berkeszi István susține că Nicolae Popescu a lucrat doar două luni „la pictori mai de seamă”, fără să știe numele lor ⁹. Relatări precise în acest sens nu figurează nici în scrisoarea lui Simion Trifunescu, bun prieten al pictorului, datată din 15 mai 1879, în care comunica date biografice ale lui Nicolae Popescu pentru a fi inserate în lexiconul pe care-l

⁶ Informație primită de la Petre Mîndruțau.

⁷ Confirmat de dr. Berki Feriz, protopop-administrator al Bisericii ortodoxe maghiare (scrisoarea în posesia noastră).

⁸ Mulțumim și pe această cale parohului Petre Mîndruțau care ne-a facilitat obținerea fotografiei pe care o publicăm în anexă.

⁹ Berkeszi I., *op. cit.*, p. 54—55.

pregătea Ormos Zsigmond. Tot o prezență de scurtă durată a artistului la Pesta este menționată în lucrările lui Aurel Cosma și Ioachim Miloia¹⁰.

Alți biografi vorbesc despre studii efectuate la Pesta în anii 1860—1862. O precizare mai concretă în acest sens găsim în necrologul semnat cu inițialele M.B. și apărut la *Telegraful român* după decesul pictorului¹¹. În acest text se afirmă inexact că ar fi mers la Pesta în anul 1860, deși fusese sigur acolo în ultimul pătrar al anului 1859. Tot aceeași sursă susține că ar fi studiat timp de doi ani la Pesta, ceea ce se contrazice cu matricola Academiei de artă de la Viena în care a fost înregistrat în noiembrie 1860¹². În aceste condiții nu este de mirare că numele lui Nicolae Popescu nu figurează nici în matricola, nici în registrul de taxe al anilor respectivi de la școala de pictură condusă de profesorul Wilhelm Engerth (1818—1884). Această școală funcționa la vremea respectivă în cadrul școlii superioare de meserii, care a stat la baza Universității tehnice din Budapesta¹³. Deci, este mai mult ca probabil că Nicolae Popescu și-a făcut ucenicia într-un atelier de pictură al vreunui artist.

Desigur, cercetările viitoare vor clarifica alte aspecte din viața și activitatea lui Nicolae Popescu.

¹⁰ *Ibidem*, p. 53; A. Cosma, *op. cit.* p. 37.

¹¹ *Telegraful român*, anul 26, nr. 6 din 17 ianuarie v. 1878, p. 1—3.

¹² Fleischer Gyula, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián* (Maghiari la Academia de arte frumoase din

Viena), Budapest, 1935, p. 74.

¹³ Mulțumim bibliotecarului Végh Ferenc de la Biblioteca Universității tehnice din Budapesta pentru obținerea acestor informații de arhivă.

O LECȚIE DE ANATOMIE ÎN SCULPTURA ROMÂNEASCĂ DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-LEA

de REMUS NICULESCU



peră tirzie a arhitectului Ștefan Emilian¹, Institutul de Anatomie din Iași a fost construit între 1890 și 1894 [1]*. Într-un oraș în a cărui fizionomie elementul neoclasic ocupa un loc însemnat încă de la începutul secolului, fațada acestui edificiu s-a diferențiat prin caracterul său „radical”, de întoarcere la formele austere ale ordinului doric. Planurile sale originale nu ne sînt cunoscute. Știm însă că ele au suferit unele modificări, mai ales în privința frontonului, care, așa cum vom vedea, a fost înălțat. În tot timpul executării acestei lucrări finale, ce încheia o carieră începută în 1851–1856, cu clădirea Liceului „Andrei Șaguna” din Brașov, Emilian a fost animat în orice caz de intenția de a realiza „un ansamblu estetic și cu adevărat arhitectonic”². Clasicismul său este de astă dată integral, străbătut de o evidentă notă programatică (Fig. 3).

Pentru relieful destinat să decoreze frontonul institutului, Grigore Cerkez, în calitate de arhitect al Ministerului Instrucțiunii, purtă discuții prealabile cu Wladislaw Hegel³. Apoi, în decembrie 1890, doctorul Eugen Rizu, decanul Facultății de Medicină din Iași⁴, încheie contract cu artistul [2]. Subiectul reliefului, precizat în acest document, avea să fie „o lecție de anatomie”. Prima schiță modelată a lucrării, anterioară contractului, fusese acceptată de Rizu, care-i aprobase deci și programul. Doctorul Rizu muri în 1892, astfel că Hegel duse în continuare tratativele necesitate de executarea reliefului cu ministerul, cu doctorul Aristide Peride, directorul institutului⁵, precum și cu Ștefan Emilian. În privința alegerii subiectului existaseră se pare, înaintea semnării contractului, mai multe opinii. O revistă medicală publica astfel, în 1890 chiar, informația inexactă că relieful va reprezenta „prima lecție asupra circulației sîngelui, făcută de Harvey”⁶.

* Prin cifrele citate între paranteze drepte, trimitem la documentele publicate în anexă.

¹ Asupra acestui arhitect ardelean strămutat la Iași, vezi Emil Pop, *Ștefan Emilian (1819–1899)*, în *Transilvania*, LXXV, nr. 8–9, august-septembrie 1944, p. 678–684; Mihai Ispir, *Clasicismul în arta românească*, 1984 p. 69, 84–85; idem, *Ștefan Emilian și prezența gustului neoclasic în arhitectura secolului al XIX-lea din România*, în SCIA, seria *Artă plastică*, XXXIV, 1987, p. 33–40.

² Raportul arhitectului către minister din 17 noiembrie 1892 (Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732/1890 (a), f. 20).

³ Asupra sculptorului (1838–c.1918), al cărui prenume era Wladislaw și nu Wladimir, cum a fost scris multă vreme, vezi G. Oprescu, *Sculptura statuară românească*, 1954, p. 83–91; Petre Oprea, *Cu privire la sculptorul Wladimir Constantin Hegel*, în SCIA, seria *Artă plastică*, XIX, nr. 1, 1972, p. 128–130. Aceste studii nu se referă la frontonul Institutului

de Anatomie. Tratativele dintre Hegel și Grigore Cerkez sînt menționate în raportul decanului Eugen Rizu către minister, din 27 noiembrie 1890 (Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732/1890 (e) f. 1).

⁴ Vezi Gheorghe Crăiniceanu, *Istoria medicinei românești. Biografii și bibliografie*, 1907, p. 244.

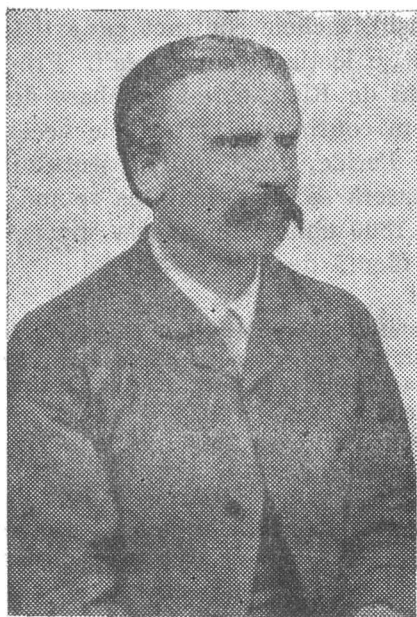
⁵ Asupra lui Aristide Peride (1848–1906), profesor de anatomie descriptivă la Facultatea de Medicină din Iași, începînd din 1885, vezi V. Gomoiu, Gh. Gomoiu, Maria Gomoiu, *Repertor de medici*, I, Brăila, 1938, p. 323 și II, București, 1941, p. 120; C. Romanescu, *Un secol de învățămînt medical superior la Iași I, Facultatea de Medicină, (1879–1948)*, Iași, 1979, p. 39–40, 52, 53. Medicul ieșean manifestase și o timpurie vocație artistică. Înainte de a se dedica studiilor medicale, se înscrișese la Școala de Belle Arte din Iași, cum aflăm dintr-un raport al lui G. Panaiteanu, directorul acestei școli, din 29 octombrie 1867 (Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 338/1867, f. 270).

⁶ *Cronica*, în *Spitalul*, X, nr. 22, 1890 p. 653–654.

În vara lui 1893, în timp ce Emilian era pe cale de a termina clădirea, Hegel prezenta ministerului „modelul de fronton” [5]. Între timp se renunțase a se folosi, ca material al reliefului, piatra de Albești, înlocuită, la propunerea lui Hegel, prin cea de Rusciuc [3]. Hotărîrea n-a fost luată cu ușurință. Invitat să-și dea avizul, Grigore Cerkez arată că „în carierele de lingă



1 Ștefan Emilian.



2 W. Hegel.

Rusciuc există o piatră calcară foarte bună, cu grăuntele fin, culoarea albă, lesne de cioplit și sculptat”, care, „deși moale la început [...], expusă aerului se întărește din ce în ce mai mult”. Arhitectul observă însă că, în aceleași cariere, piatra utilizabilă pentru sculptură era amestecată cu o alta, de calitate inferioară. Materialul frontonului putea fi adus de acolo, ales însă în prealabil spre a corespunde destinației ce i se da⁷. Hegel ținea ca piatra să fie „de cea mai curată structură, fără vine, fără a fi pestrițată” [4]. La conducerea ministerului venise Take Ionescu, care se interesă îndeaproape de construcția institutului și de frontonul său sculptat. În timpul ministeriatului său (1891—1895), tinărul om de stat mai încredința de altfel lui Hegel și executarea a două grupuri alegorice (*Justiția* și *Literatura*), pentru noua clădire a Universității din Iași⁸.

Numeroase mărturii documentare ne permit a urmări îndelungata perioadă de execuție a reliefului. După aducerea materialului de la Rusciuc, Emilian propuse ca „pietrele [...] menite pentru tabloul relief să nu se ridice brute după cum au sosit din carieră, ci să se mai ușureze prin sculptarea din gros a figurilor” [6]. Partea sculptată a frontonului avea să fie alcătuită prin asamblarea a nouă blocuri de diverse forme și dimensiuni, după o schiță furnizată de sculptor [4] (Fig.18). Venirea acestuia la Iași, „pentru a combina pietrele care-și la locul lor” și a supraveghea începerea cioplierii, cît timp materialul se afla încă jos, devenea astfel „neevitabilă”. În vederea acestei operații, arhitectul mai propuse să se recurgă și la Dimitrie Tronescu, „fost elev al Școalei de Arte Frumoase de aici și elev al școalei de sculptură din Roma, care [...] prin operele sale [...] a dat probe prea îndestulătoare în arta sa, ca să lucreze sub conducerea d-lui Hegel”. „Cu venirea d-lui Hegel aici, adăuga Emilian, se va putea încredința de talentul acestui sculptor, văzînd operele sale deja executate” [6]. Ministerul invită pe Hegel să meargă la Iași, „pentru așezarea și cioplirea pietrilor”, însă refuză să aprobe „numirea d-lui Tronescu la această lucrare” [7]. Decizia era cu atît mai nejustificată, cu cît Tronescu, care lucrase la Roma în atelierul lui Ettore Ferrari, stăpînea tehnica cioplierii⁹. În cele din urmă Hegel acceptă totuși colaborarea confratelui său la executarea frontonului, desigur ca practicician¹⁰. Cel puțin în parte, calitatea remarcabilă a transpunerii acestei opere în material definitiv se va datora, așadar, și sculptorului ieșean.

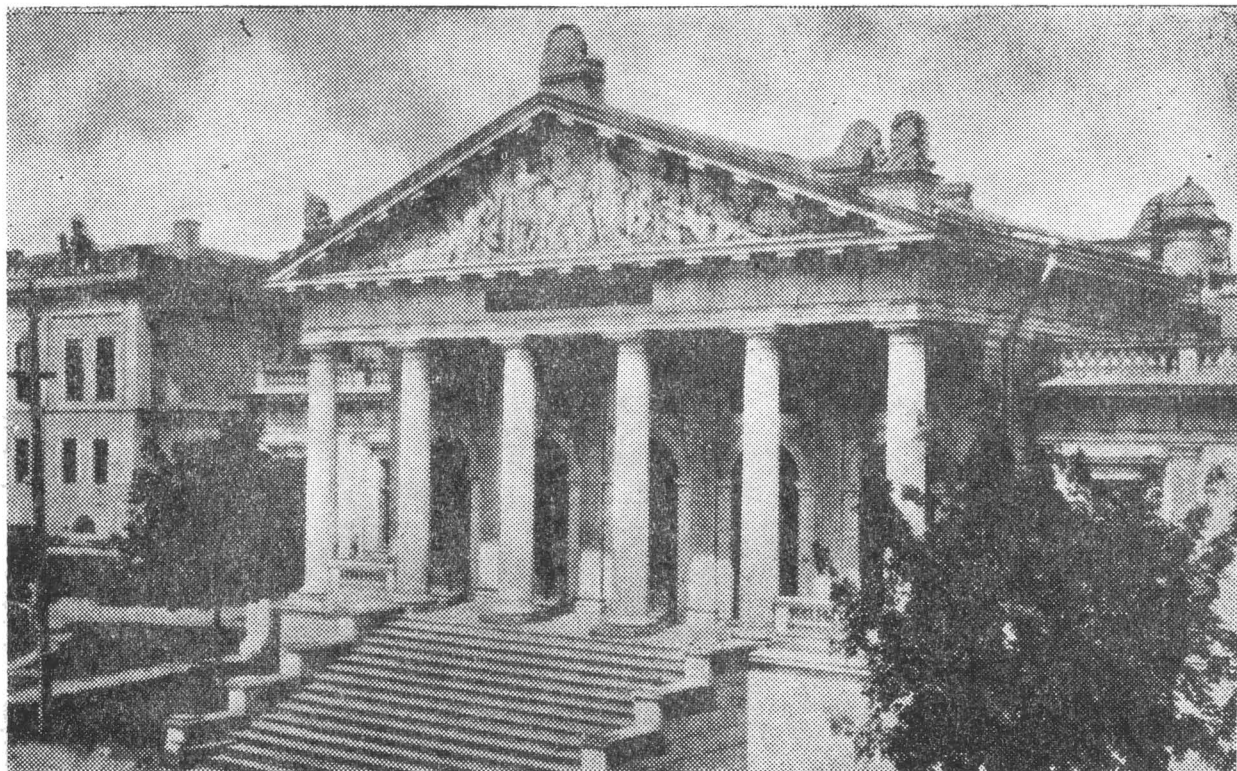
⁷ Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., nos. 732/1890 (e), f. 15.

⁸ *Universitatea din Iași*, în *Evenimentul*, IV, nr. 995, 7 iulie 1896.

⁹ Vezi Carmen Dumitrescu, *Dimitrie Tronescu*, în SCIA,

seria *Artă Plastică*, XV, nr. 1, 1968, p. 97—104.

¹⁰ Penel [= Constantin Botez], *Dimitrie Tronescu*, în *Dimineața*, III, nr. 824, 25 mai 1906 (autorul articolului, apărut la moartea sculptorului, îi atribuie „parte din frontispiciul Institutului de Anatomie din Iași”).



3 Ștefan Emilian, *Institutul de Anatomie din Iași*, 1890—1894.

Hegel nu mai veni la Iași decât în martie 1894, când ceru lui Emilian să-i construiască „un feliu de pavilion cu păreți de geamlic”, spre a-l adăposti în timpul lucrului¹¹. Această cheltuială nefiind prevăzută în deviz, se puse în vedere sculptorului să-și asigure singur lucrările pregătitoare¹². Spre vară operația transpunerii modelului în piatră începuse, sub supravegherea lui Hegel¹³. În august, însă, stagna, ceea ce-l determină pe arhitect să se adreseze din nou ministerului: „Am onoare a vă ruga să binevoiți a stăruî pe lângă dl. Hegel să vie la lucru, căci din cauza amânărilor sale nu se poate termina tabloul în relief și schelele, care nu se pot desființa pînă nu e gata sculptura, împiedică așezarea scării principale”. Rezoluția pusă pe această întîmpinare suna benign: „Se va ruga dl. Hegel să termine lucrările”¹⁴. Întrucît sculptorul nu venise nici în septembrie, Emilian sfîrși prin a construi o schelă anume rezervată lucrului la fronton degajînd astfel locul necesar pentru așezarea treptelor¹⁵. La 4 octombrie se cerea apoi telegrafic ca Hegel să fie „somat [...] pentru activarea lucrărilor”¹⁶. Take Ionescu se mărgini să ceară sculptorului, printr-o curtenitoare adresă, să ia „măsurile necesarii” pentru ca executarea frontonului să se încheie pînă la 1 noiembrie 1894¹⁷. Hegel își făcu în fine apariția în octombrie, cînd „prima cioplitură pentru modelarea figurilor din grupe” era terminată, așteptîndu-se în curînd și „execuțiunea”¹⁸. Lăsînd probabil unele indicații, artistul nu mai veni însă alte cîteva luni. În iunie 1895, un ziar rezuma situația astfel: „Observăm că frontonul de la sala [sic] de anatomie a rămas eboșat din toamna anului trecut și pînă acuma, ba va mai sta încă multă vreme în această stare, fiindcă dl. Hegel, numit inspector de desen [...] nu are vreme să se fie de angajamentul ce și l-a luat”¹⁹. Dintr-un nou raport al lui Emilian aflăm că, „sculptorii” care lucraseră la fronton pînă spre sfîrșitul lui iunie, declarau că, „mai fiind mult de sculptat din gros” nu înțeleg să

¹¹ Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732/1890 (I), f. 38.

¹² *Ibidem*, f. 39.

¹³ *Evenimentul*, II, nr. 893, 5 iunie 1894.

¹⁴ Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732/1890 (f), f. 41.

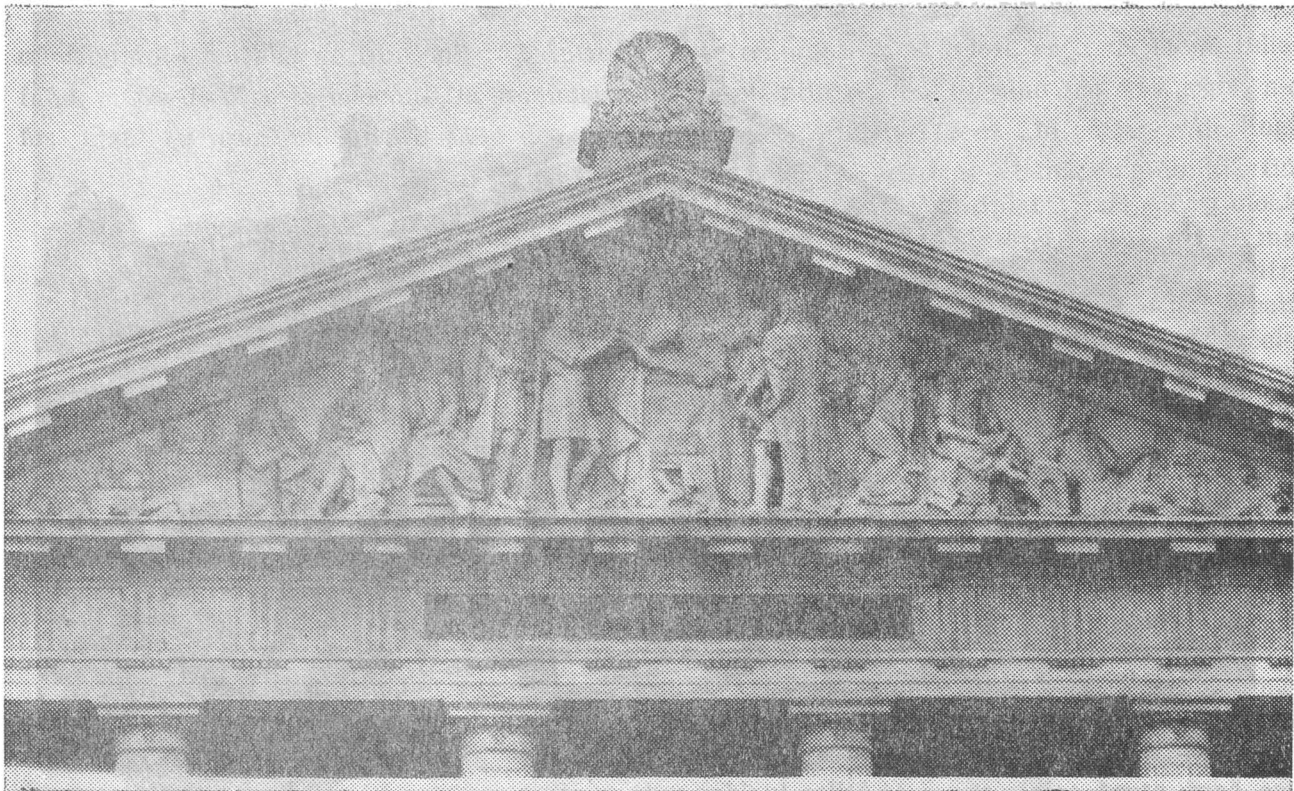
¹⁵ *Ibidem*, f. 43.

¹⁶ Telegrama lui Toma Dobrescu, arhitect asociat de minister lui Emilian în perioada finală a lucrărilor de construcție. Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. cit., f. 45.

¹⁷ *Ibidem*, f. 46.

¹⁸ *Informațiuni*, în *Ecoul Moldovei*, IV, nr. 16, 27 octombrie 1894.

¹⁹ *Ibidem*, IV, nr. 49, 15 iunie 1895.



4 W. Hegel, *Frontonul Institutului de Anatomie*, 1896.

meargă mai departe singuri cu cuvînt că ei fără dl. Hegel nu mai pot face nimica” [8]. Rezultă de aici nu numai că Hegel executa frontonul slujindu-se de mai mulți practicieni, dar și că, fără îndrumările sale, aceștia nu puteau înainta nici în partea preliminară a execuției. În afară de Tronescu, sculptor cu activitate cunoscută, putem menționa, dintre acești auxiliari, pe Nicolae Aperigis, care se intitula „artist în sculptură”²⁰. Un proces-verbal, încheiat cu prilejul recepției unor părți cioplite ale edificiului (cîteva triglife și metope, canelurile coloanelor) îl numea „șeful-maister al d-lui sculptor Hegel”²¹.

În august 1895 Hegel aflîndu-se din nou la Iași, lucrul înregistrează unele progrese²². Sculptorul plecă însă iarăși, astfel că, în decembrie, la o nouă intervenție a ministerului, răspundea că „ținînd seama de timpul defavorabil de iarnă”, nu va putea termina frontonul decît în anul următor²³. Cu toate acestea, în mai următor lucrul stătea, după spusele lui Emilian, tot „baltă”²⁴. Apoi executarea frontonului înaintă repede, căci, la 9 august, Hegel putea anunța ministerul că se achitase de obligația asumată [9]. Procesul-verbal de recepție, datînd din 1 octombrie și semnat de C. Băicoianu, noul arhitect șef al ministerului, precum și de directorul Institutului de Anatomie, constata că lucrarea fusese „bine executată sub toate punctele de vedere” [10]. Conceput între 1890 și 1893, relieful poartă data 1896²⁵.

Decorația sculptată a frontonului este alcătuită dintr-o scenă centrală și două episoade laterale (Fig. 4). „Lecția de anatomie” ocupă partea din mijloc (Fig. 5). Pe o masă de disecție căreia albiturile îi dau înfățișarea unui pat, se află întins cadavrul unui bărbat drapat peste mijloc, cu capul săltat pe o pernă și părul lung. Nu mai puțin de 13 personaje sînt grupate în jurul mesei. Rolul principal este rezervat unui bărbat de aspect athletic, cu capul gol, înveșmîntat într-o tunică

²⁰ Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732 (f), f. 48.

²¹ Ibidem, f. 56. Referindu-se desigur la calitatea de practician a lui Aperigis, Stefan Emilian îl prezenta, într-un raport către minister din 25 martie 1895, ca pe „sculptorul care lucrează la tabloul în relief din frontispiciu” (ibidem, f. 47).

²² Ultime informații, în *Jurnalul*, I, nr. 225, 11 august 1895.

²³ Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732/1890 (d), f. 9.

²⁴ Ibidem, (d), f. 10.

²⁵ Piatră de Rusciuc 2,72 × 14,74 m. Semnat și datat dr. : W. Hegel 1896. Pentru dimensiuni, vezi și nota 44. Reproducem lucrarea după clișee obținute prin amabilitatea d-lui Stelian Juncu, de la Muzeul de Artă din Iași.



5 W. Hegel, *Frontonul Institutului de Anatomie*. Detaliu : Grupul central.

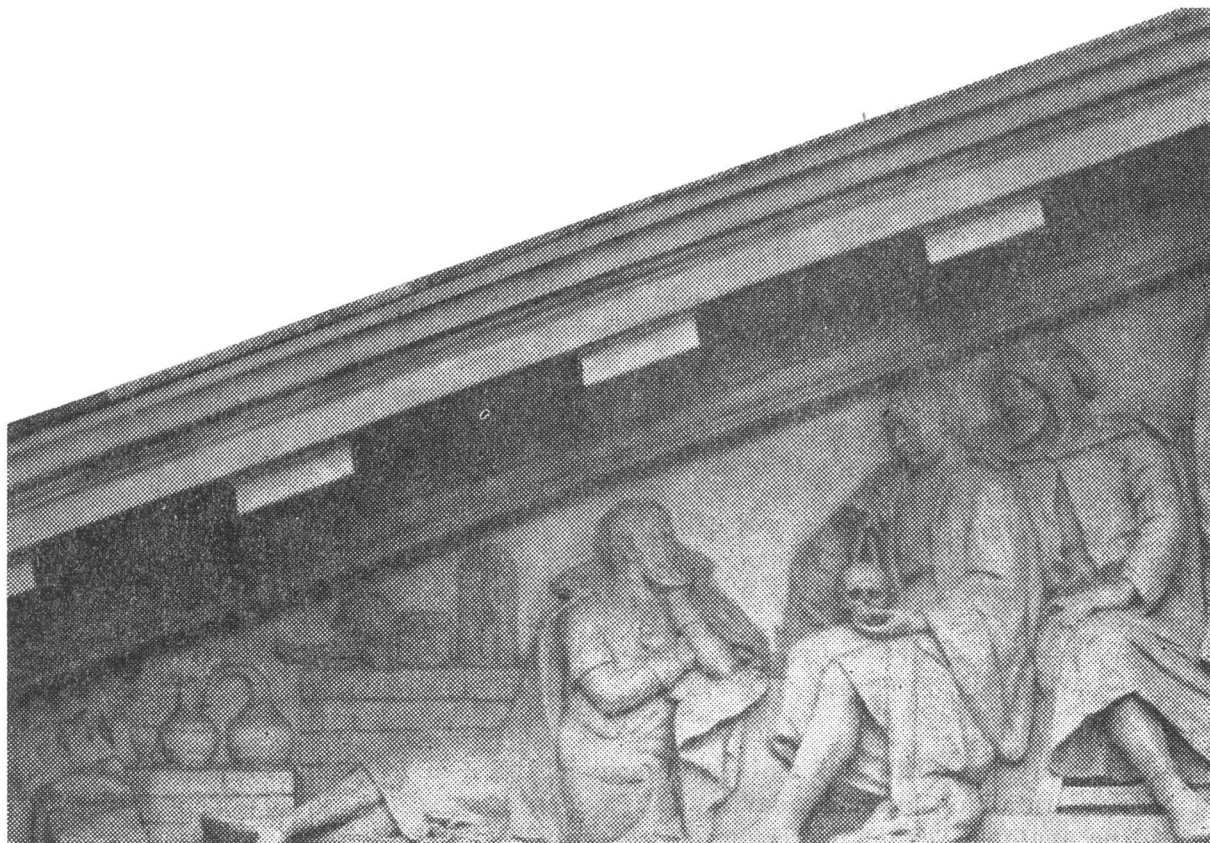
lăsându-i gamba descoperite pînă mai sus de genunchi și o mantie lungă, aruncată peste umăr. Acest personaj ridică un braț al cadavrului și face, cu mina stîngă, un gest demonstrativ. Este profesorul de anatomie, expunînd rezultatele observațiilor sale. De partea cealaltă a patului, un asistent foarte tînăr, cu trăsături aproape feminine, își ajută maestrul să susțină brațul pe care acesta l-a disecat. Extremitățile grupului sînt determinate de doi bărbați vîrstnici, purtînd de asemenea tunici scurte, iar pe deasupra mantii tăiate larg. Cel din stînga, pe care costumul (beretă, mantie cu mîneci despicate) îl situează în mod evident în secolul al XVI-lea, contemplă gînditor scena, cu o mină dusă la bărbie și brațul drept petrecut peste mijloc. Personajul din dreapta grupului, cu o mină în șold și rezemînd un volum închis pe genunchiul stîng, este reprezentat într-o atitudine eroică, în opoziție cu convingerea calmă ce-l animă pe profesor. Este fără îndoială un confrate al acestuia, gata să-i conteste rezultatele și să susțină, bizuindu-se pe cele cuprinse în carte, un alt punct de vedere. Asistăm astfel la o confruntare tipică pentru atmosfera intelectuală a Renașterii, între știința bazată pe experiment și medicina preconizată de universitățile medievale, urmărind nu atît descoperirea de noi adevăruri, cît confirmarea autorității unor texte clasice (Galenus, Celsus) cu ajutorul faptelor constatate empiric²⁶.

Potrivit afirmațiilor lui Rudolf Suțu, cunoscutul memorialist ieșean, relieful lui Hegel ar reprezenta o lecție a medicului francez Ambroise Paré (c. 1509—1590), înfățișat sub trăsăturile lui Peride, directorul Institutului de Anatomie²⁷. O comparație între personajul din relief și o

²⁶ Cu privire la polemica stîrnită de concepția experimentală a lui Vesalius asupra anatomiei umane și la ostilitatea cu care au fost întîmpinate ideile și descoperirile sale de adepții lui Galenus, vezi Robert von Töply, *Geschichte der Anatomie*, în Th. Puschmann, *Handbuch der Geschichte der Medizin*, ed. M. Neuburger și J. Pagel, II, Jena, 1905, p. 231; N. Vătărmanu, G. Brătescu, *O istorie a medicinei*, [1975], p. 186—190.

²⁷ Rudolf Suțu, *Iașii de odinioară*, I, Iași, 1923, p. 182—183. Afirmația că relieful l-ar înfățișa „pe Ambroise Paré, sub figura d-lui dr. A. Peride [...], făcînd o lecție studenților săi”, apare și într-o foaie locală contemporană, *Jurnalul*, I, nr. 225, 11 august 1895. Ulterior, într-un reportaj din atelierul artistului, macheta reliefului va fi însă menționată ca reprezentînd „cea dintîi lecțiune de anatomie din secolul al 16-lea” (‘vizită la sculptorul Hegel’, în *Cronica*, II, nr. 375, 13 august 1902).

fotografie a lui Peride, confirmă îndată ultima dintre aceste indicații²⁸. Costumele, aparținând secolului al XVI-lea, ne duc într-adevăr către perioada activității lui Paré. Mai plauzibil era însă ca Peride să se fi gândit la Andreas Vesalius (1514–1564), întemeietorul anatomiei descriptive și deci patronul disciplinei pe care o predă el însuși. Pagina de titlu a tratatului acestuia,



6 W. Hegel, *Frontonul Institutului de Anatomie*. Detaliu: Grupul din stînga.

De humani corporis fabrica libri septem (Basel, 1543), înfățișează o lecție de anatomie. Portretul său, atribuit lui Jan Stephan van Calcar, un elev flamand al lui Tițian²⁹, ni-l arată prinziind cu degetele un braț disecat (Fig. 8)³⁰. Frontispiciul cărții (Fig. 9), atribuit aceluiași artist și considerat „un monument al gravurii venețiene din secolul al XVI-lea”³¹, i-a oferit lui Hegel sugestii în vederea aspectului de epocă al compoziției sale. Costumele bărbaților, dintre care doi sînt drapați în mantii largi, se regăsesc în felurite variante și în relief. Beretele unora dintre ei o amintesc pe aceea a medicului plasat în stînga grupului central. Printre cei ce asistă la disecție, frontispiciul înfățișează și cîțiva călugări, asemenea celor pe care-i întîlnim în grupul din mijloc și în unghiul stîng al frontonului. Un alt personaj, în fine, reprezentat în gravură cu o mîină în șold și privind spre dreapta, în direcția mesei de disecție, reapare în relief întors spre stînga și întrucîtva modificat, sub înfățișarea marțialului învățat ce-l înfruntă pe profesor (Fig. 11). Hegel i-a revăzut vestimentația după o planșă din renumita culegere de costume a lui Cesare Vecellio, datînd, în prima sa ediție,

²⁸ Vezi fotografia în C. Romanescu, *op. cit.*, I, p. 64/65 (în articolul de față, fig. 12). Gh. Băileanu, un erudit cunosător al trecutului ieșean, afirmă că relieful ar reprezenta „disecția executată de profesorul Toma Ionescu” (*Istoricul Facultății de Medicină din Iași de la 1890 la 1906* [III], în *Revista medico-chirurgicală*, LXXI, nr. 3, iulie–septembrie 1967, p. 752). Toma Ionescu (1860–1926) a predat însă anatomia la Universitatea din București, începînd din 1894, iar fizionomia sa nu prezenta nici o asemănare cu aceea a lui Peride. Era fratele lui Take Ionescu, care figurează printre personajele reliefului, de unde evidența inadvertență.

²⁹ Asupra lui Jan Stephan van Calcar (1499–c.1546/1550), vezi J. A. F. Orbaan, în Thieme-Becker, V, 1911, p. 376.

³⁰ Portretul lui Vesalius este publicat în *De humani corporis fabrica*, drept frontispiciu la prima parte a expunerii.

³¹ *Ars Medica. Art, Medicine, and the Human Condition*, Philadelphia Museum of Art, 1935, p. 160–161. Vezi și Mathias-Duval, Edouard Cuyer, *Histoire de l'anatomie plastique*, 1898, p. 98–102. Nu am consultat publicația: J.B. de C. M. Saunders, Charles D. O'Malley, *The Illustrations from the Works of Andreas Vesalius of Brussels* [1950], reprint, New York, 1973.

din 1590. Un „Rettore de' scolari dello studio di Padova” poartă aici, ca și cărturarul din relief, mantie cu mînici foarte lungi și ample și ciorap colant descoperit pînă mai sus de genunchi (Fig. 10) ³². Este locul să ne amintim că activitatea de profesor a lui Vesalius s-a desfășurat în cea mai mare parte la Universitatea din Padova, oraș aparținînd în acea perioadă statului venețian.



7 W. Hegel, *Frontonul Institutului de Anatomie*. Detaliu : Grupul din dreapta.

Suțu ne împărtășește și alte amănunte privind pe contemporanii portretizați cu acest prilej de sculptor. Aflăm din spusele sale că impunătorul antagonist al profesorului de anatomie are fizionomia matematicianului N. Culianu, rector al Universității din Iași între 1880 și 1898 (Fig. 15) ³³. Tînărul absorbit de expunerea lui Peride, rezemîndu-se de masă și aplecîndu-se, spre a privi mai bine, peste căpățiul acesteia, nu este altul, după aceleași indicații, decît Take Ionescu, ministru al instrucțiunii în aproape întreaga perioadă a executării frontonului (Fig. 14). Introducerea tînărului demnitar în programul compoziției a fost evident ulterioară intrării acestuia în minister (27 noiembrie 1891). De aici, poate, relativa stîngăcie a atitudinii acestui personaj, adăugat după terminarea primei schițe modelate. Dincolo de Take Ionescu, în fund, se distinge capul de patriarh al lui Ștefan Emilian, arhitectul clădirii (Fig. 1) ³⁴. Memorialistul ne mai spune că figura cadavru-lui de pe masa de disecție are trăsăturile sculptorului. O fotografie a lui Hegel confirmă și această neașteptată precizare (Fig. 2).

În unghiul din stînga al frontonului (Fig. 6), trei personaje șezînd, spre deosebire de cele din jurul mesei de disecție, care sînt toate în picioare, alcătuiesc un grup deosebit. Precum indică accesoriiile, un cuptor și cîteva recipiente de felurite forme, ne aflăm într-un laborator. Tînărul din centrul acestui grup măsoară cu compasul un craniu. Este doctorul George Bogdan, titular, din

³² Cesare Vecellio, *Habiti antichi et moderni, di tutto il mondo*, ed. a 2-a, Veneția, 1598, pl. 121.

³³ Fotografia lui N. Culianu (1834–1915), în *Institu-tele Unite. Secția de bacalaureat 1894–1895* (B.A.Î., Cabl-

netul de Stampe).

³⁴ Fotografie Nestor Heck, Iași (B.A.R., Cabinetul de Stampe).



8 *Andreas Vesalius*. Gravură după un desen atribuit lui Jan Stephan van Calcar. Ilustrație la *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543.

vestigia, album însoțit de comentariile lui Giovanni Pietro Bellori (1693)³⁶. Personajele scenei principale sînt aici numai șase (Fig. 16). Meleagros, întins pe un pat și drapat peste mijloc, a devenit, în relieful lui Hegel, cadavrul de pe masa de disecție. În stînga eroului mitologic sînt doi bărbați, văzuți de profil. Locul celui dintîi este ocupat, la Hegel, de medicul din stînga grupului central. Al doilea, care în vechea legendă este Oineos, tatăl eroului, a fost înlocuit în compoziția frontonului cu profesorul de anatomie, reprezentat însă într-o atitudine total diferită. Spre dreapta, dincolo de patul lui Meleagros, se înșiruiesc, potrivit interpretării lui Bellori, trei surori ale eroului. Una dintre ele încearcă a-i ușura suferința, dîndu-i un medicament: „Sorores lacrimantes frustra phamacum admovent”, explică Bellori, atribuind gestul uneia dintre tinere întregului grup. Acest detaliu fictiv, de natură „medicală”, a putut contribui la asocierea temei tratate de Hegel cu îndepărtatul său izvor figurativ³⁷. Atît prin înfățișare cît și prin gesturi,

1891, al catedrei de medicină legală a facultății, identificat de asemenea de Suțu (Fig. 13)³⁵. Bogdan este întors spre stînga, cu capul ușor înclinat. Peste umărul său privește un confrate înfășurat într-o mantie cu glugă, desigur un călugăr. De partea cealaltă, un alt coleg, șezînd pe podea, se arată interesat, de asemenea, de măsurarea craniului.

Unghiul din dreapta, adăpostind un alt grup de trei figuri, are o semnificație diferită (Fig. 7). Aici domnește meditația, întrupată într-un bărbat cu o carte pe genunchi, cu fruntea plecată și mîna stîngă dusă la bărbie. Un altul, ridicîndu-se în spațele său și întinzînd brațul îndărăt, cu o mișcare nu îndeajuns de precis definită, îi arată scena disecției, la care, cufundat în gînduri, cel dintîi nu pare a lua seama. Spre deosebire de ei, al treilea membru al grupului privește spre stînga, încheind astfel compoziția frontonului. Brațul său stîng este rezemat de o tabletă, dincolo de care distingem, printre diverse reprezentări emblematice, un schelet și un snop de spice.

Studiîndu-și compoziția, Hegel și-a amintit desigur de o scenă reprezentată uneori de reliefurile funerare romane, moartea lui Meleagros. În varianta sa de pe un sarcofag aflat la Roma, în Villa Albani, scena fusese gravată de Pietro Santi Bartoli în *Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae*

³⁵ Asupra doctorului George Bogdan (1859–1930), profesor de medicină legală la Universitatea din Iași începînd din 1891, vezi Gheorghe Crăiniceanu, *op. cit.*, p. 133–134; V. Gomoiu, Gh. Gomoiu, Maria Gomoiu, *op. cit.*, I, p. 23; C. Romanescu, *op. cit.*, I, p. 50–55, 90–91, 97, 106, 143–144, 162, 165. Fotografie în *Senatul României 1900* (B.A.P., Cabinetul de Stampe). În timp ce executarea reliefului de pe frontonul Institutului de Anatomie se afla în curs, lua ființă în Iași, la stăruința doctorului G. Bogdan și a judei instructor Monastircanu, și un serviciu de „mensurațiune antropometrică” (*Cronica*, în *Era nouă*, VI, nr. 274, 1 ianuarie 1895).

³⁶ Pl. 69: *Meleagri interitus*. De aici relieful avea să fie reprodus în Bernard de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, I, 1719, pl. XCVII (cu notița de la p. 161–162). Pentru această variantă a compoziției, vezi și Solomon Reinach, *Répertoire des reliefs grecs et romains*, III, 1912, p. 141; alte

variante aflate în Italia, *ibidem*, p. 34, nr. 3 (în 1902: Florența); p. 97, nr. 1 (Ostia); p. 192, nr. 4 (Roma, Museo Capitolino); p. 382, nr. 2 (Vatican) și în Anglia, *ibidem*, II, p. 536, nr. 1 (Earl of Pembroke).

³⁷ Potrivit interpretărilor moderne, tinăra de la căpătîiul lui Meleagros, ce pare a fi soția acestuia, Cleopatra, îi duce la gură nu un medicament, cum își imagina Bellori, ci banul pe care, în credința celor vechi, sufletele morților trebuiau să-l plătească lui Caron, luntrașul Infernului. Cf. Wolfgang Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.*, ed. a 3-a, revăzută de W. Amelung, Emil Reisch și Fritz Weege, I, Leipzig, 1912, p. 472. Pentru mitul lui Meleagros, vezi Ernst Kuhnert, în H. W. Roeseher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, II, partea a 2-a, Leipzig, 1894–1897, col. 2 591–2 622; C. Kérenyi, *The Heroes of the Greeks*, Londra, 1959, p. 113–121.



9 Andreas Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*, 1543. Frontispiciu. Gravură după un desen atribuit lui Jan Stephan van Calcar.



10 Un rector al Universității din Padova. Gravură din Cesare Vecellio, *Costumi antichi et moderni*, 1598.

e Atalanta, căreia Meleagros voise să-i dăruiască pielea și capul mistrețului din Calydon, dezvăluind astfel șirul de întâmplări tragice ce au dus la moartea lui. Medicul meditativ din unghiul drept al frontonului evocă imaginea Atalantei, atît prin atitudine cît și prin modul în care este așezat în cadrul decorației sculptate, cu spatele spre grupul din mijloc.

Se cuvine să relevăm însă și o deosebire esențială. În scena morții lui Meleagros, personajele ce înconjoară patul eroului își exprimă durerea prin gesturi și atitudini de o convingătoare forță emotivă. Prin acest element, mai ales, a înrîurit vechea compoziție arta modernă, începînd din Renaștere³⁸. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea, David era sfătuit să recurgă la același izvor în reprezentarea durerii discipolilor din tabloul *Moartea lui Socrate*³⁹. Medicii din scena centrală a

tînărul asistent al profesorului de anatomie este o reluare a imaginii celei de a doua fete din grupul „surorilor” de pe sarcofag. De aici a împrumutat Hegel și alte atitudini caracteristice ale unora dintre personajele sale. Medicul din spatele profesorului, cu o mîna la bărbie și un braț petrecut peste mijloc, este un reflex al celei de a treia „surori”. Cadrul în care se desfășoară acțiunea centrală a reliefului este întregit și printr-o altă piesă de mobilier. Din modelul său roman Hegel a reținut nu numai patul lui Meleagros, dar și scaunul scund din fața acestuia, acel „scamnum” pe care, în interpretarea gravată a lui Bartoli, nu vedem decît un obiect vag, poate un colț de așternut. În realitate, pe acest scaun sculptorul antic reprezentase coiful eroului. Hegel a așezat aici o trusă cu instrumente de disecție, accentuînd astfel semnificația modernă a compoziției sale proiectate în trecut.

Unele analogii cu același model clasic se observă și în repartizarea elementelor frontonului. Asemenea acestuia, planșa lui Bartoli prezintă trei scene, legate între ele sub raport tematic, nu însă și prin acțiunile reprezentate. În stînga, Althea gesticulînd între două Furii aruncă în foc creanga fatală a cărei ardere a produs, pe căi magice, moartea fiului ei. Urmează scena morții și plîngerii eroului. În partea dreaptă, șezînd întristată, cu spatele întors spre grupul central,

³⁸ Un relief atribuit lui Giuliano da Sangallo, decorînd monumentul funerar al lui Francesco Sasseti (c. 1485; Florența, S. Trinità), reia reprezentarea morții lui Meleagros de pe un sarcofag roman. Vezi Frida Schottmüller, *Zwei Grabmäler der Renaissance und ihre antiken Vorbildern*, în *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, 1902, p. 406–408; Erwin Panofsky, *Grabplastik. Vier Vorlesungen über ihren Bedeutungswandel von Alt-Ägypten bis Bernini*, Köln, 1964, p. 80, repr. p. 313; Charles Seymour Jr., *Sculpture in Italy 1400–1500*, Harnondsworth, 1966, p. 210–211, 251, n. 15.

³⁹ Cf. E. Bonnardet, *Comment un oratorien vint en aide à un grand peintre*, în *Gazette des Beaux-Arts*, mai-iunie 1938, p. 311; vezi și Benjamin Rowland, *The Classical Tradition*

in *Western Art*, Cambridge, Mass., 1963, p. 299–300. David fusese sfătuit de oratorianul Jean Félicissime Adry ca, în reprezentarea scenei, să recurgă la relieful roman reprodus în culegerea lui Montfaucon, menționată mai sus (nota 36). Tabloul, aflat la Metropolitan Museum (Charles Sterling, *A Catalogue of French Paintings, XV–XVIII Centuries*, Cambridge, Mass., 1955, p. 192–196), dovedește însă că pictorul nu a urmat sugestia lui Adry, compoziția sa fiind independentă de aceea a reliefului. Vezi, în această privință, Ch. P[icart], în *Revue archéologique*, XII, vol. II, 1938, p. 112.



11 W. Hegel, *N. Culianu în costum venețian din secolul al XVI-lea*. Detaliu din frontonul Institutului de Anatomie.

frontonului ieșean nu se arată însă mișcați de sfârșitul omului întins dinaintea lor, ci urmăresc demonstrația profesorului, strinși laolaltă de preocupările lor comune.

Epoca pozitivistă a reprezentat deseori în pictură laboratoare și clinici. Tabloul *O lecție a lui Claude Bernard la Collège de France* (1889), pictat de Léon Lhermitte spre a fi așezat în laboratorul



12 Aristide Peride.



13 George Bogdan.



14 Take Ionescu.



15 N. Culianu.

de fiziologie al Sorbonei ⁴⁰, este o imagine caracteristică pentru spiritul acelei perioade. La rândul său, Peride a comandat, pentru amfiteatrul institutului său, și un tablou reprezentînd *Un examen de anatomie*. Un obscur pictor parizian, Louis Coquelet-Mereau, l-a înfățișat astfel trecîndu-și

⁴⁰ Asupra lui Léon-Auguste Lhermitte (1844–1925) vezi Thieme-Becker, XXXII, 1929, p. 178.

examenul la Facultatea de Medicină din Paris, dinaintea profesorilor săi Sappey și Poirier⁴¹. La cererea lui Peride, pictorul i-a portretizat, printre personajele tabloului, pe cei doi demnitari pe care-i întâlnim și în compoziția sculptată a lui Hegel, pe rectorul N. Culiianu, privind cu brațele încrucișate din dreptul unei ferestre, și pe Take Ionescu, șezind lângă masa de disecție și luând studios note. Sub vasta pinză, cu figuri uscate și schematice, de o precizie fotografică, întemeietorul institutului ieșean și-a ținut multă vreme cursul [11–12] (Fig. 19).

„Lecția de anatomie” era o temă cu depărtate origini în Renașterea timpurie⁴², dar dezvoltată indeosebi în secolul al XVII-lea, cînd Rembrandt a ilustrat-o prin două tablouri celebre⁴³. Relieful lui Hegel este însă independent de aceste precedente tematice. Sculptorul a căutat puncte de sprijin ale concepției sale într-un relief roman și nu în arta Barocului, care ar fi cerut un alt tip de imaginație vizuală decît al său. Transpunînd subiectul într-o epocă eroică a studiilor anatomice, de fapt în aceea a genezei lor moderne, artistul i-a dat o semnificație generală și exemplară. În același spirit fost ales și stilul clădirii institutului, cu fațada sa neogreacă, de templu al științei. Inițiatorii construcției, par a-și fi concentrat însă atenția asupra reliefului ca atare, neținînd deajuns seama de efectul de ansamblu al fațadei pe care urma să o împodobească. Spre a face loc personajelor lui Hegel, arhitecții ministerului au schimbat astfel proporțiile frontonului, înălțîndu-l⁴⁴. Modificarea operată în planurile lui Ștefan Emilian a fost întîmpinată de acesta printr-un legitim dar zadarnic protest:

„Îmi permit a observa că frontispițul de pe risalitul din mijloc e de tot prea colosal de nalt și de greoiu. El este de 2/3 a înălțimei coloanelor, și grupul de figuri din acel frontispiț [este] aproape de mărimea naturală. Astfeliu frontispițul pe un edificiu de un etaj, numai parter, apare enorm și greoiu. Regula arhitectonică armonioasă cere ca înălțimea frontispițului să fie de 1/7 cel mult 1/6 parte din lățimea totală a cornicelui orizontal. La Institutul anatomic, în planul modificat, abia este de 1/4 și jumătate”⁴⁵.

Mai puțin auster decît acela al clădirii, stilul reliefului îmbină un clasicism atenuat cu romantismul arheologic propriu lui Hegel. În Parisul anilor săi de formație⁴⁶, arta reconstituirii istorice, cultivată deseori de sculptori ce trecuseră prin atelierul lui François Rude, atinsese un nivel apreciabil⁴⁷. Discipol el însuși al lui Paul Cabet, unul dintre elevii cei mai apropiați ai lui Rude⁴⁸, Hegel se înscrie în acest curent. Însușirile sale de maestru al ilustrației statuare, care-i aduseseră, prin monumentul lui Miron Costin (1888), o atît de largă recunoaștere⁴⁹, se vădese aici în forme multiple: costume studiate minuțios, stări sufletești diferențiate, de la meditație și interiorizare la manifestarea deschisă a unor puternice convingeri, virtuozitate rareori dezmințită în reprezen-

⁴¹ Pinză 4 × 6 m., semnat și datat dr. jos: *L. Coquelet-Mercu, 1895*. Tabloul este așezat în vechiul amfiteatru al Institutului de Anatomie din Iași. Asupra artistului, care a studiat cu Isidore Pils, H. Lehmann și J. P. Laurens, vezi Thieme-Becker, VII, 1912, p. 382. Profesorul lui Aristide Peride, Marie-Philibert Sappey (1810–1896), care trăia la data terminării tabloului, este autorul unui tratat de anatomie descriptivă (1847–1863). Date asupra activității sale în *G. Vapereau, Dictionnaire Universel des contemporains*, ed. a 6-a, 1893, p. 1399–1400. Mulțumim d-lui prof. dr. Ioan Iancu, de la Institutul de Medicină și Farmacie din Iași, pentru precizările pe care ni le-a comunicat cu privire la subiectul acestei pinze. Dl. Victor Macarie, de la Cabinetul de Științe Sociale al aceluiași institut, ne-a trimis clișeul tabloului, precum și fotografia reprodușă în fig. 17. Îl rugăm de asemenea să primească mulțumirile noastre.

⁴² O gravură în lemn din 1493, reprezentînd o disecție efectuată într-o universitate, în timp ce, de pe catedră, profesorul își expune lecția de anatomie, a fost adăugată în reeditarea cărții lui Johannes de Ketham, *Fasciculus Medicinæ*, apărută în același an. Cf. *Ars Medica*, 1985, pl. 2 și p. 154. Vezi și Kurt Karl Eberlein, *Das Anatomie-Bild*, în O. Schmitt, *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, I, 1937, col. 674–675.

⁴³ Cele două „Lecții de anatomie” pictate de Rembrandt,

a doctorului Tulp din 1632 (Haga, Mauritshuis) și a doctorului Joan Deyman, din 1656 (Amsterdam, Rijksmuseum) au prilejuit studii iconografice speciale, pentru care vezi Jan Bialostocki, *Stil und Ikonographie*. Dresda, 1966, p. 153–154. Cf. și C. Vosmaer, *Les „leçons d'anatomie” dans la peinture hollandaise*, în *L'Art*, III, t. II (t. IX al colecției), p. 72–77, 108–113; Alois Riegel, *Das Holländische Gruppenporträt*, Viena, 1931, p. 131–134, 160–171, 181–186, 280–283.

⁴⁴ Dimensiunile spațiului pe care urma să se desfășoare decorația sculptată (vezi nota 25) au fost consemnate de Hegel în 1892, într-o schiță pe care o reproducem mai departe, fig. 18.

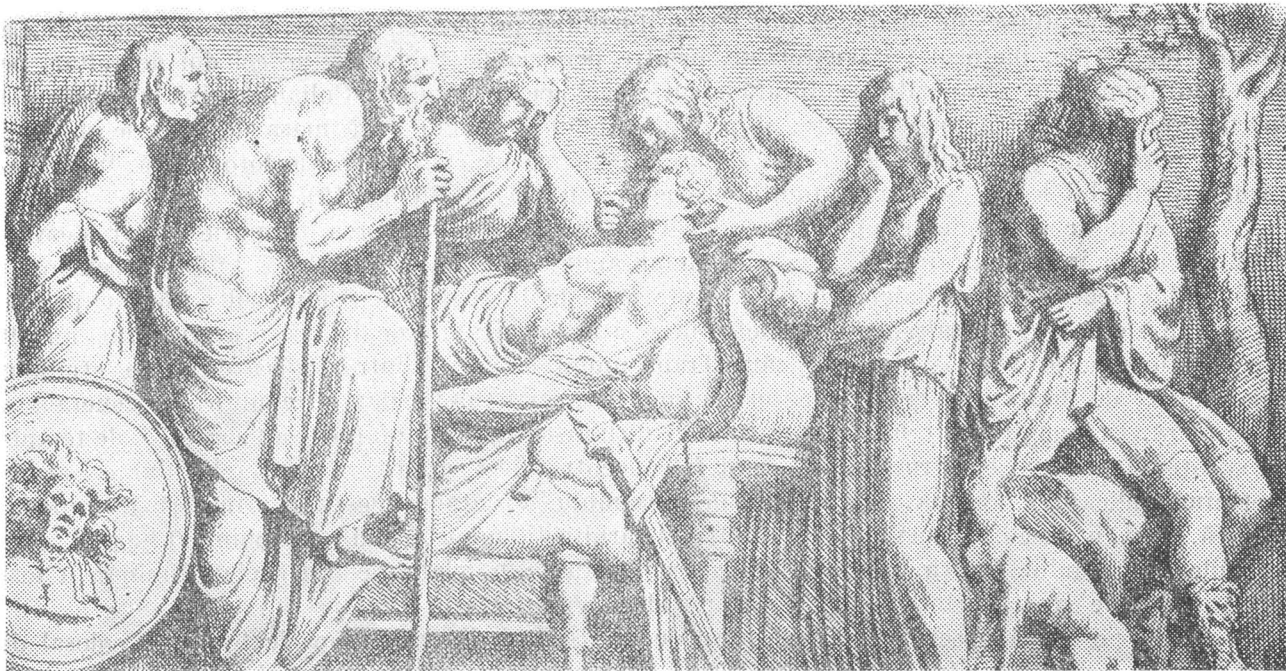
⁴⁵ Raportul arhitectului către minister din 26 decembrie 1890. Arh. St. Buc., Fond Minist. Instr., dos. 732/1890 (h), f. 15.

⁴⁶ Sculptorul a expus la Salonul din Paris începînd din 1875.

⁴⁷ Luc-Benoist, *La sculpture française*, 1945, p. 240–241.

⁴⁸ Cf. L. de Fourcaud, *François Rude*, în *Gazette des Beaux-Arts*, martie 1891, p. 216–220.

⁴⁹ Pentru entuziasmul deșteptat printre contemporani de această operă, vezi Remus Niculescu, *Statuia lui Gheorghe Asachi de Ion Georgescu*, în SCIA, seria *Artă plastică*, XXVII, 1980, p. 63.



16 Pietro Santi Bartoli, *Moartea lui Meleagros*. Gravură după un relief roman (sec. II e.n).
Din *Admirada romanarum ac veteris antiquitatum vestigia*, 1693.

tarea formei anatomice ⁵⁰, o întreagă galerie de portrete. Relieful poate fi privit de altfel și ca un mare portret de grup, înfățișând reprezentanți ai unei generații de intelectuali. Cel mai viu dintre protagoniștii compoziției este fără îndoială cel care, prin trăsăturile sale, s-a dovedit a fi un portret al rectorului N. Culianu, înveșmântat de sculptor în costum venețian (Fig. 11). Caracterul prea evident desprins din contemporaneitate al unor capete (Peride, Take Ionescu) distonează însă cu momentul istoric în care sînt reprezentați acești inițiați ai științei anatomice.

Sculptorul a căutat și în bună măsură a reușit să afle soluții firești pentru înscriserea figurilor sale în spațiul triunghiular al frontonului. Unghiurile laterale ale acestuia se termină fiecare cu cîte un personaj șezînd cu picioarele întinse spre extremitatea compoziției și cu privirea întoarsă spre centru. Cîte o figură intermediară face legătura, de ambele părți, între marele grup central și episoadele marginale ce-l întregesc. Dacă în grupurile laterale linia capetelor este determinată de înclinarea cornișelor oblice, în cel din mijloc, între tînărul asistent, situat aproape de axul frontonului, profesorul din stînga și antagonistul acestuia, din dreapta, se formează un triunghi marcînd centrul de interes al scenei, deasupra cadavrului de pe masa de disecție. Compoziția grupului din mijloc este de tip pictural, în contrast cu linia clasică a edificiului și chiar cu aceea a unghiurilor laterale ale frontonului. Figurile sale sînt distribuite în trei planuri, un relief accentuat pentru cele două personaje principale, unul intermediar pentru tînărul asistent și masa de disecție, și unul foarte retras pentru figurile mai puțin individualizate din fund. Acestea din urmă sînt ușor înălțate față de cele din primul plan, sculptorul părăind a recurge aici la ficțiunea unui amfiteatru, ale cărui trepte ar coborî către locul disecției. Planul intermediar, în care se situează tînărul asistent din mijlocul grupului central, medicul măsurînd un craniu, din unghiul stîng al frontonului, precum și bătrînul citînd, din cel drept, alcătuiește acordul de bază al întregii compoziții. Dincolo de contrastele sale interioare, decorația frontonului ni se prezintă astfel unitară, străbătută de senina melancolie a reliefulor funerare romane, undă lirică înconjurînd severa imagine a morții ca izvor de cunoaștere și confruntarea dintre cei doi învățați.

În această reprezentare istoristă a unui subiect prin excelență modern, Hegel, care în scurtă vreme avea să devină profesorul lui Brîncuși, ilustrul autor al *Ecorșeului* din 1903 ⁵¹, a exprimat desigur și propriul său interes pentru studiul anatomiei. Disciplina se bucura de altfel, și în mediul

⁵⁰ Hegel nu a izbutit întotdeauna să dea figurilor sale atitudinii firești. Pe lîngă exemplele amintite, menționăm bărbatul șezînd din unghiul stîng al frontonului, cu

capul răsucit spre dreapta.

⁵¹ Pentru istoricul operei vezi Barbu Brezianu, *Brîncuși în România*, ed. a 2-a; 1976, p. 72–76.

său de acasă, de o anume tradiție, întrucât tatăl său, sculptorul Constantin Hegel, a publicat un manual de anatomie artistică⁵². Însă frontonul Institutului de Anatomie reflectă mai cu seamă o îndelungată tradiție locală, raționalistă și pozitivă, aceea a Academiei Domnești, a cursurilor inițiate de Gheorghe Asachi și a Societății de medici și naturaliști, una dintre gloriile spirituale ale Iașilor⁵³.

D O C U M E N T E

Actele privitoare la construirea Institutului de Anatomie din Iași și la executarea operelor de sculptură și pictură ce-l împodobesc se păstrează în parte la Arhivele Statului din București, Fond Ministerul Instrucțiunii, dos. 732/1890 (a—h). Cităm în continuare numai fasciculele acestui dosar, indicate prin litere.

I. CLĂDIRIA INSTITUTULUI DE ANATOMIE

Hotărîrea de a se construi la Iași o clădire specială pentru studiile de anatomie a fost determinată de condițiile necorespunzătoare în care funcționa aici sala de disecție din localul Facultății de Medicină. În mai 1890, autoritățile comunale închiseseră acea sală, ce primejduia sănătatea orașului (a, f. 4, 7, 11). Decanul facultății, Eugen Rizu, desemnă pe Ștefan Emilian pentru a studia, împreună cu profesorul de anatomie Aristide Peride, o eventuală reamenajare a vechii săli. Curînd însă atît arhitectul cît și medicii se convinseseră că orice îmbunătățire a localului existent era cu neputință. Decanul însărcină astfel pe Emilian „cu facerea planurilor și devizului unui local de disecțiune, care să serve în același timp și pentru exercițiile de medicină operatorie”. La 1 iulie planurile lucrate, precizează Rizu, într-o adresă către Ministerul Instrucțiunii, „sub continuarea noastră supraveghere și a d-lui profesor de anatomie”, erau gata (f, f. 2). Emilian le modificase în trei rînduri, precum aflăm dintr-un raport al său, „după indicațiile domnilor doctori Rizu și Peridi” (ibidem, f. 4). Urmă, la 24 august, semnarea contractului pe care-l reproducem mai jos [1]. Ulterior ministerul ceru din nou planurile spre a mai face „oarecari modificări”, între care pe aceea a dimensiunilor frontonului ce urma să fie decorat cu relieful executat de Wladislaw Hegel (h, f. 15—16; vezi și articolul de față p. 69).

Clădirea era în cea mai mare parte terminată la 1 noiembrie 1894, cînd arhitectul o dădu în primire lui Peride spre a-și începe cursul (f, f. 19). Acum apărură în presă și o descriere amănunțită a interioarelor (*Institutul anatomic*, în *Evenimentul*, II, nr. 509, 1 noiembrie 1894). Unele lucrări de finisaj vor mai fi efectuate totuși în anul următor. Procesul-verbal de recepție provizorie fu semnat la 3 iulie 1895, de arhitecții Grigore Cerkez și G. Sterian, precum și de inginerul M. Romniceanu (c, f. 3). Însă chiar din 1896, după ce Hegel terminase și decorația sculptată a frontonului, se făcu simțită necesitatea unor reparații de detaliu, supravegheate de minister. Autoritatea exercitată de Emilian asupra șantierului încetase, arhitectul considerîndu-se acum căzut în „dizgrație” (scrisoarea sa către minister din 25 octombrie 1896, g, f. 36). El va urmări totuși cu ochi critic lucrările executate în continuare. Înlocuirea unor console, pe care o socotea nejustificată, îl aducea astfel să scrie că „edificiul este batjocorit” (ibidem, f. 18 : 26 septembrie).

Un fapt cu mult mai grav survenî în 1898, cînd se exprimară temeri cu privire la soliditatea celor șase coloane ce susțineau frontonul, care în consecință fură dublate cu stîlpi de lemn (telegrama lui Peride către minister, 26 august 1898, g, f. 135; *Evenimentul*, VI, nr. 1 703, 20 decembrie 1898). Emilian contestă în orice caz că ar fi existat vreun risc de năruire: „Domnule ministru, scria bătrînul arhitect la 1 ianuarie 1899, vă rog, vă conjur, nu faceți nici un pas mai departe în această lucrare, pînă nu veți binevoi a chema alte persoane decît [cele] care au mai fost și au declarat pericolul” (h, f. 72). Hotărîrea ministrului Spiru Haret a rămas însă nestrămutată. La cererea lui Peride, arhitectul N. C. Mihăilescu întocmi „devizul necesar pentru refacerea columnelor și scăriilor” (g, f. 162). La 11 august se ținu licitația pentru darea în antrepriză a noii lucrări, fapt anunțat și de presa ieșeană (g, f. 160). Între timp, la 17 noiembrie, Emilian murea (*Evenimentul*, VII, nr. 1 962, 18 noiembrie 1899). În lunile următoare, N. C. Mihăilescu execută înlocuirea scării și a celor șase coloane (calculul de rezistență, 25 august 1899, g, f. 181; planurile, ibid., f. 166; raport anunțînd terminarea lucrării, 8 iulie 1900, ibid., f. 200).

1

C o n t r a c t

Între Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice de o parte și d-nu[1] Ștefan Emilian, arhitect locuînd în Iași, strada Vovedenia nr. 4, despărțirea III-a, de altă parte, s-a încheiat următorul contract, în vederea elaborării planurilor necesare pentru construcțiunea Institutului de Anatomie din Iași.

⁵² Asupra lui Constantin Hegel (1799—1876), fost profesor de sculptură și desen decorativ la Școala de Arte Frumoase din Varșovia, vezi Andrzej Riskiewicz, în *Polski słownik biograficzny*, IX, 3, fasc. 42, Wrocław, Varșovia, Cracovia, 1961, p. 336—337.

⁵³ Vezi Dan Bădăreanu, *O sută de ani de naturalism în România*, Iași, 1930, p. 1—72. Doi dintre principalii protagoniști ai reliefului, doctorii Peride și Bogdan, erau membri ai acestei societăți, al cărei buletin era condus de ultimul dintre ei, începînd din 1888.



17 Ștefan Emilian printre constructorii Institutului de Anatomie. 1893—1894.

1. D-nu[1] arhitect Ștefan Emilian se obligă a elabora proiectul complet pentru construirea numitului local și anume :

- a. Proiectul complet al clădirei.
- b. Proiectul încălzirii, ventilației, refrigerăției și celorlalte instalațiuni.
- c. Devisul și ante-măsurătoarea lucrărilor.
- d. Caietul de sarcini și un memoriu explicativ.
- e. A priveghia construcțiunea edificiului.

2 D-nu[1] arhitect Ștefan Emilian se obligă a da toate planurile și detaliile necesare pentru a lămuri pe deplin proiectul, atât ca distribuție cât și ca estetică, pe scara de 0^m, 01 pe metru pentru planuri cel puțin, de 0^m, 02 pe metru pentru fațade și secțiuni și de 0^m, 05 pentru detalii.

3 Proiectul se va elabora pe baza programului făcut în înțelegere cu d-nu[1] decan al Facultății de Medicină din Iași și aprobat de minister.

4 Ministerul Cultelor și al Instrucțiunii Publice va plăti d-lui arhitect Ștefan Emilian, pentru elaborarea planurilor, 1,5% din fondul devisului, în două rate, și anume 0,75% din suma totală a lucrărilor la aprobarea schiței, iar restul la predarea proiectului definitiv.

Asemenea ministerul va răspunde 1,70% pentru executarea și direcțiunea lucrărilor acelei clădiri, în două rate de câte 85% fiecare și anume : una după terminarea de roșu a clădirei și a doua la recepția provisorie a clădirei.

5 Plata se va face pe baza estimărei definitive, ce se va face la terminarea deplină a lucrărei.

București, în 24 august 1890

Ministru, *Th. Rosetti*

Arhitect, *Stef. Emilian*

Dos. h, f. 10.

II. FRONTONUL INSTITUTULUI DE ANATOMIE

2

Contract

Entre le Doyen de la Faculté de Médecine de Jassy, représentant le Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique par délégation spéciale n° 6961 série B en date du 28 novembre 1890,

et Monsieur Stanislas Hégel, domicilié à Paris, 26 Passage des Favorites¹, faisant élection de domicile à Bucarest, École Nationale des Arts et Métiers², il a été convenu ce qui suit :

1° Moi, Stanislas Hégel, artiste statuaire, je m'oblige à exécuter en pierre, pour le Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique, le bas-relief du fronton de l'Institut Anatomique de Jassy, d'après l'esquisse préparatoire présentée par moi et acceptée par Monsieur le Doyen de la Faculté de Médecine de Jassy, représentant une leçon d'anatomie.

2° Le bas-relief aura les dimensions exactes du fronton qui m'ont été données par le service de l'architecture du Ministère et correspondant en tout au projet du Palais de l'Institut³.

3° Je m'engage à terminer le travail dans le délai de trois mois à partir du jour où l'on me remettra le fronton terminé comme maçonnerie de pierre⁴.

4° Je m'engage à exécuter le travail avec beaucoup de soins.

5° Le Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique s'oblige à me payer la somme totale de 10 000 lei (dix mille) pour le travail complètement terminé.

6° Cette somme de dix mille lei sera payée de la manière suivante :

a) 3 000 lei (trois mille) à la signature du présent contract.

b) 3 000 lei (trois mille) lorsque j'aurai présenté la maquette en plâtre, au quart d'exécution et que cette maquette aura été approuvée par le Ministère des Cultes et de l'Instruction Publique⁵.

c) Et les 4 000 lei (quatre mille) qui restent, à l'achèvement complet du bas-relief.

7° Le bas-relief aura besoin d'une épaisseur de pierre (en queue) de 0^m 50 au moins, que le ministère se charge de me procurer.

8° Le bas-relief sera exécuté sur la pierre mise en oeuvre⁶. La pierre sera du calcaire d'Albești⁷.

Fait à Jassy, en double exemplaire.

Ce 5/17 décembre 1890.

Le Doyen de la Faculté de Médecine de Jassy,

Dr. Rizu

W. Hégel

Dos. e, f. 23.

¹ Sculptorul va fi împămîntenit în 1892. Arh. St. Buc., Fond Senatul României, dos. 4288/1891—1892, f. 14.

² În urma încheierii unui contract, Hégel începuse să predea cursul de sculptură și desen ornamental la Școala de Arte și Meserii. Cf. *Familia*, XXVI, nr. 46, 18/30 noiembrie 1890, p. 554.

³ Dimensiunile frontonului, stabilite în proiectul inițial, fuseseră modificate de minister, probabil la cererea sculptorului. Vezi memoriul înaintat de arhitect la 26 decembrie 1890, curînd după încheierea acestui contract (h, f. 15; în articolul de față, p. 69 și nota 45).

⁴ Frontonul va fi terminat la aproape doi ani după darea în folosință a edificiului. Vezi scrisoarea sculptorului către minister din 9 august 1896 [9].

⁵ Modelul definitiv al frontonului va fi prezentat la 9 iulie 1893 [5].

⁶ În 1893, Ștefan Emilian va propune ca blocurile de piatră destinate frontonului să fie degrosate înainte de a fi suite la locul lor [6]. Mai tirziu, în memoriul său din 11 ianuarie 1899, contestînd utilitatea înlocuirii coloanelor, arhitectul va scrie totuși: „Dacă nu au suferit coloanele schimbare acum 4—5 ani, cînd a fost cutremurul acela considerabil, pe cînd petrite pentru barelieful din frontispil erau întregi, nesculptate, și de două ori mai grele decît astăzi, cînd prin sculptura bareliefului au devenit numai pe jumătate de grele, apoi cum se poate să amenințe dărimare” (h, f. 72). Întreaga operație a ciopririi reliefului a fost efectuată deci de pe schele, pe blocurile reunite în fronton.

⁷ Sculptorul va plăti ulterior pentru piatra de Rusciuc [3, 4].

3

Domnule ministru !

Am onoarea de a vă informa că, fiind însărcinat cu executarea frontonului Școalei de Anatomie din Iași, și a găsi în acelaș timp și piatra care ar conveni mai bine spre acest scop, după dorința comisiunii am procedat la alegerea pietrei și, în urma unei cercetări, am găsit că piatra care ar fi cea mai bună și cea mai convenabilă ar fi piatra de Rusciuc (de Bulgaria).

Primiți etc.

2/14 iulie 1892

W. Hégel

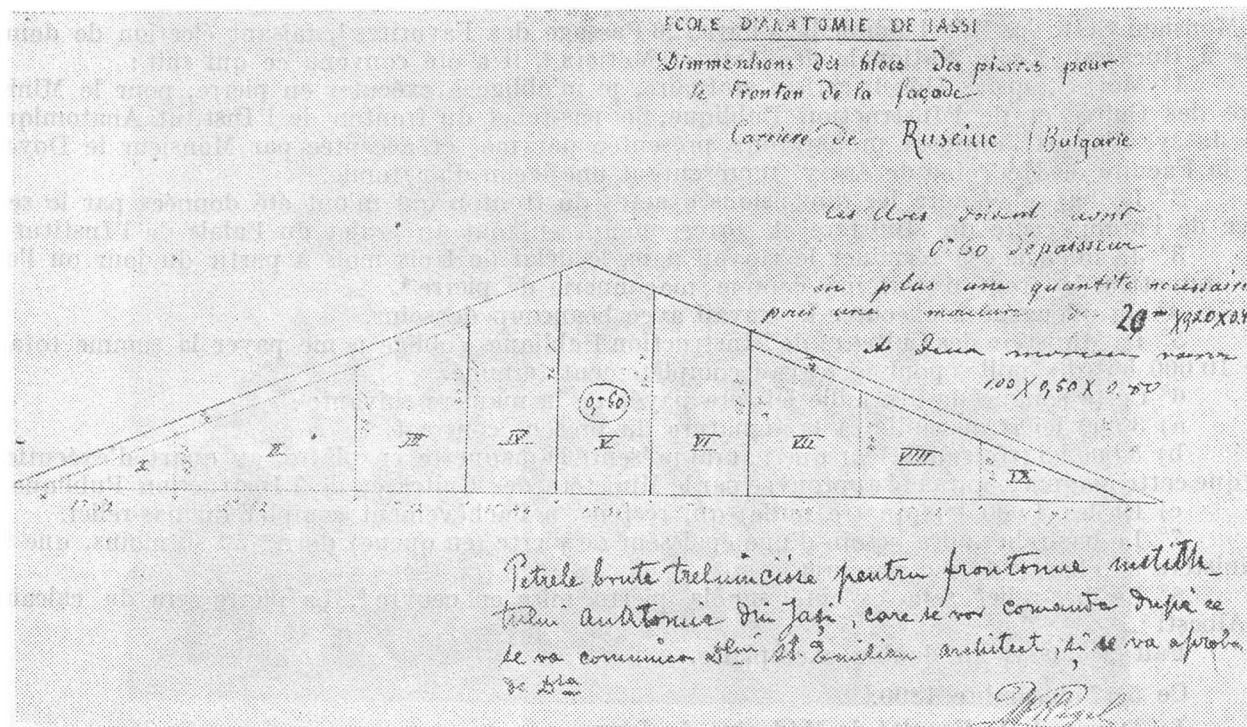
Dos. e, f. 12.

4

Domnule ministru,

13 octombrie 1892

Conform invitației ce mi-ați făcut cu n^o 54/92 am onoarea a vă alătura o schiță în care sînt indicate toate piesele de piatră trebuincioase pentru frontonul Institutului de Anatomie din Iași,



18 W. Hegel, *Schița blocurilor de piatră în care a fost sculptat frontonul Institutului de Anatomie*. 1892 București, Arhivele Statului.

cu dimensiunile lor¹. Aceste petre sînt socotite mai groase și pentru așezarea lor la loc voi da dimensiunile precise. Afară de aceste 9 bucăți mai trebuiesc încă 20 m. l[iniari] de petre de 0,20/0,40 și diverse lungimi, precum și 2 bucăți de 1,00/0,50/0,80 ca rezerve.

În ce privește calitatea, ea trebuie să fie de cea mai curată și uniformă structură, fără vine și fără a fi pestrițată. Cariera cea mai recomandabilă este cea de la Rusciuc, de unde s-a luat și pietrele trebuincioase la clădirea Bancei Naționale.

Binevoiți etc.

W. Hégel

Dos. e, f. 17.

¹ Vezi Fig. 18.

5

București, 9 iulie 1893

Domnule ministru !

Terminînd modelul de fronton destinat pentru Școala de Anatomie din Iași¹, cu a cărei comandă ați binevoit a mă însărcina să-l confecționez, am onoarea a vă ruga, domnule ministru, ca să binevoiți a dispune să mi se pună la dispoziție suma de lei trei mii (3 000), conform convențiunii ce am cu acest onorabil minister.

Primiți etc.

W. Hégel

Dos. f., f. 64.

¹ Era acea „maquette en plâtre” pe care Hegel se obligase prin contract să o prezinte spre aprobare ministrului, înainte de a trece la cioplirea în material definitiv [2]. Această lucrare de mari dimensiuni („un quart de l'exécution”, pre-

vedea contractul) putea fi văzută încă, în atelierul sculptorului, cîțiva ani mai tîrziu. Cf. *O vizită la sculptorul Hegel* în *Cronica*, 11, 13 august 1902.

6

Iași, 10 august 1893

Domnule ministru !

Fiînd lucrările zidirei Institutului Anatomic atît de înaintate, încît să se înceapă a se rădica pietrele cioplite și necioplite în frontispiciul zidirei, am chibzuit că pietrele din Rusciuc, menite pentru tabloul relief să nu se ridice brute după cum au sosit prin carieră, ci să se mai ușureze prin sculptarea provisorie din gros a figurilor tabloului.

Spre acest finit este necvitabil ca să vină dl. Hegel pentru a combina pietrele, care-și la locul lor și a sculpta deja de jos contururile figurelor din gros.

Drept aceea, vă rog, domnule ministru, cu cuvenitul respect, să binevoiți a invita pre dl. Hegel, ca să vină imediat la Iași, pentru acest scop.

Totodată am onoarea a vă recomanda la această lucrare pre dl. sculptor Tronescu, fost elev al Școalei de Artele Frumoase de aici și elev al școalei de sculptură din Roma, care sculptor, prin operele sale ce se află în prezent în Școala Artelor Frumoase de aici, a dat probe prea îndesulătoare în arta sa, ca să lucreze sub conducerea d-lui Hegel.

Prin aceasta cred că pe de o parte s-ar procura d-lui Tronescu subsistența necesară care îi lipsește cu totul¹, car pe de altă parte ar înlesni foarte mult grăbița acestor lucrări.

Cu venirea d-lui Hegel aici, d-sa se va putea încredința despre talentul acestui sculptor, văzind operele sale deja executate.

Primiți etc.

Architect diriginte,
Ștef. Emilian

Rezoluție :

24 august 1893

Se va comunica d-lui Hegel cu rugăciunea de a merge în localitate.

Take Ionescu

Dos. b, f. 151

¹ Pentru condițiile precare în care trăia și lucra Dimitrie Tronescu în acea perioadă, vezi Rudolf Suțu, *Iașii de*

odinioară, I, 1923, p. 65.

7

27 august [18]93

D-lui arhitect diriginte Ștefan Emilian

În vederea raportului dv. n° 68, am onoare a vă răspunde că s-a scris d-lui Hegel ca să vină la Iași pentru așezarea și cioplirea pietrelor pentru tabloul relief.

În ceea ce privește numirea d-lui Tronescu la această lucrare, ministerul nu o poate aproba. Primiți etc.

Concept, dos. b, f. 152

8

18 iuliu 1895

Domnule ministru,

Dl. Hegel nu a venit la lucru, acuma cînd este timpul cel mai frumos și mai favorabil pentru această lucrare.

Sculptorii care au lucrat pînă acum, de trei săptămîni au încetat de a mai lucra, mai fiind mult de sculptat din gros, cu cuvînt că ei fără dl. Hegel nu mai pot face nimica.

Deci am onoare a vă ruga, d-le ministru, să binevoiți a dispune trimiterea d-lui Hegel cît mai curînd la lucru, căci la din contra nici în toamnă nu se poate termina zidirea definitiv.

Primiți etc.

Arhitect,
Ștef. Emilian

Referat :

Cele arătate de dl. Emilian sunt absolut exacte și văzute de subsemnatul în fața locului în ziua de 22 iulie [18]95. Sunt de părere să se comunice d-lui Hegel să activeze, căci dacă în august nu va fi gata, orice lucrări rămase înapoi din cauza schelăriei d-sale nu se mai pot face anul acesta. 22 iulie [18]95, *Th. Dobrescu*.

Rezoluție :

Se va ruga dl. Hegel să activeze lucrarea.

Dos. f, f. 53.

9

9 august 1896

Domnule ministru,

Terminînd lucrările pentru sculptarea basoreliefului de la frontonul clădirii Institutului de Anatomie din Iași, vin cu cel mai profund respect a vă ruga să binevoiți a dispune să mi se libereze ultima rată conform contractului ce am cu onor. minister.

Primiți etc.

Hégel

Dos. f, f. 61.

Proces-verbal

Astăzi 1 octombrie 1896 subsemnatul arhitect al Ministerului Cultelor și Instrucțiunii Publice, împreună cu dl. director al Institutului de Anatomie din Iași, am procedat la recepțiunea definitivă a basul relief executat în frontonul palatului de dl. C. Hegel și constatînd că această lucrare este bine executată sub toate punctele de vedere, declarăm recepția definitiv făcută.

Iași, 1 octombrie 1896

Architect șef,
C. Băicoianu

Director,
Dr. Peride

Dos. f, f. 59.

III. TABLOUL „UN EXAMEN DE ANATOMIE”

11

Iași, 14 mai 1892

Domnule ministru,

Conform însărcinării ce am avut, comandînd în Paris tabloul în olei pentru amfiteatrul de cursuri al Institutului de Anatomie ce se clădește în Iași, și pentru a putea răspunde angajamentului luat față cu artistul însărcinat cu execuțiunea, vă rog, d-lă ministru, să binevoiți a ordona mandatarea sumei de 7 000 lei prevăzută în devisul acestei clădiri și aprobată de onorabilul ministru¹.

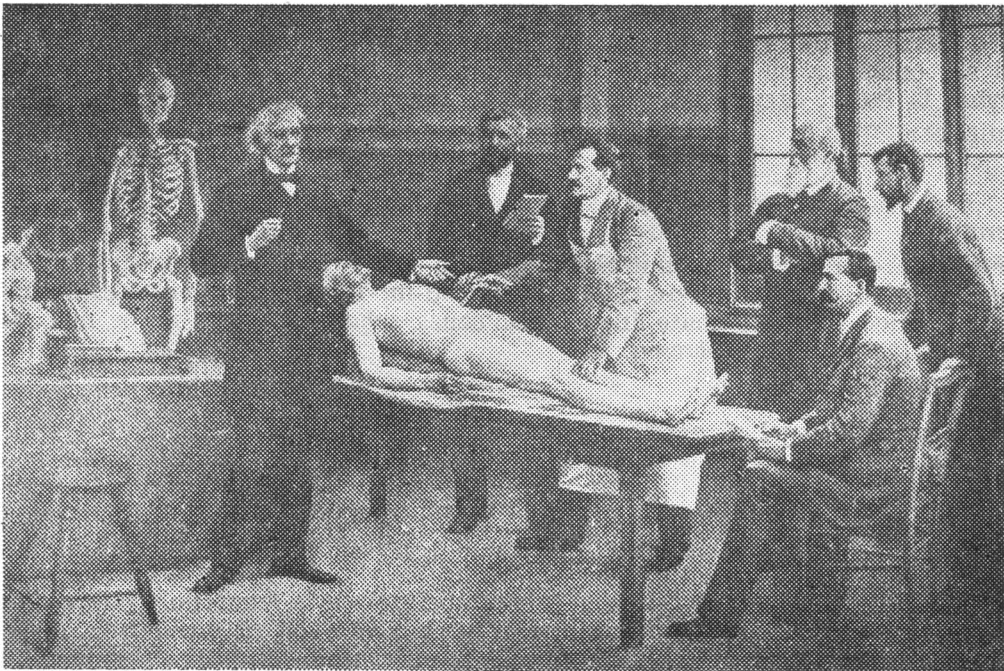
Primiți etc.

Prof. Dr. Peride

Dos. e, f. 7.

¹ La f. 9, conceptul unei adrese prin care ministerul cere lui Peride să comunice numele artistului și să prezinte „schitele pe baza cărora s-au executat sau se execută tabloul,

pentru a ne convinge de valoarea concepțiunii și a execuțiunii lui”.



19 Louis Coquelet-Mereau, *Un examen de anatomie la Facultatea de Medicină din Paris, 1895*. Iași, Institutul de Anatomie.

Iași, 8 iunie 1892

Domnule ministru,

Conform ordinului domniei voastre no. 3 366 seria B și spre complectarea raportului nostru cu no. 11 anul crt., am onoare a vă înainta fotografia după [o] schiță a tabloului comandat pentru amfiteatrul de cursuri al Institutului de Anatomie, schița originală fiind restituită artistului spre a se conduce în executarea tabloului¹.

Dimensiunile tabloului executat în ulei vor fi de 6 metre lungime și 4 metre lățimea, prin urmare va avea o suprafață de 24 metre.

Primiți etc.

Prof. Dr. Peride

Dos. e, f. 10.

¹ Pe spatele acestei adrese se află lipită fotografia schiței pictate a tabloului. Față de acesta din urmă (Fig. 19; vezi și prezentul articol, p. 88—69). în schiță se observă unele diferențe de detaliu. Cei doi profesori francezi sînt astfel mai tineri, candidatul nu are trăsăturile lui Peride, iar

cei doi demnitari români, N. Culiănu și Take Ionescu, ce vor figura în tablou, nu apar. La 30 aprilie 1893, L. Coquelet, „peintre et professeur de dessin” încasase prețul lucrării pe care o intitula *Une leçon d'anatomie* (f. f. 34).

UNE LEÇON D'ANATOMIE DANS LA SCULPTURE ROUMAINE DU XIX^e SIÈCLE

RÉSUMÉ

Monument du goût néoclassique dans l'architecture roumaine, l'Institut d'Anatomie de Jassy fut construit d'après les plans de Ștefan Emilian, de 1890 à 1894. Le fronton de l'édifice est décoré d'un relief terminé en 1896, œuvre de Wladislaw Hegel (1838-vers 1918). D'origine polonaise, le sculpteur s'était établi en Roumanie depuis 1890, après un long séjour en France, où il avait travaillé auprès de François Jouffroy et de Paul Cabet, disciple de Rude. De 1898 à 1902 il sera le professeur de Constantin Brăncuși à l'École des Beaux-Arts de Bucarest.

Le programme du fronton fut choisi avec le concours des docteurs Eugen Rizu, doyen de la Faculté de Médecine de Jassy, et Aristide Peride, qui y enseignait l'anatomie descriptive. Le sujet du groupe central est une leçon d'anatomie faite au XVI^e siècle par André Vésale. Dans sa composition, le sculpteur s'inspira d'un sarcophage romain du II^e siècle, représentant *La mort de Méléagre*, en utilisant probablement une interprétation gravée. Les costumes ont été étudiés d'après le frontispice de la première édition du traité de Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem* (Bâle, 1543) et le recueil de Cesare Vecellio, *Costumi antichi et moderni* (Venise, 1590).

Le relief constitue un exemple remarquable de l'historisme dans la sculpture de l'époque. Il peut être considéré aussi comme un portrait de groupe. Parmi ses personnages on reconnaît plusieurs contemporains de l'artiste, les docteurs Aristide Peride et George Bogdan, Nicolae Culiănu, recteur de l'Université de Jassy, Take Ionescu, ministre de l'instruction publique, l'architecte Ștefan Emilian. Le sculpteur a donné d'ailleurs, au cadavre étendu sur la table de dissection, ses propres traits.

Des documents inédits permettent de suivre de près la construction de l'édifice et l'exécution de son fronton sculpté.

ȘTEFAN ALEKSIĆ: UN AUTOPORTRET

de ILEANA PINTILIE

Fără a minimaliza, a vorbi despre pictura lui Ștefan Aleksić ar putea să stîrnească nedumerire, deoarece ea n-a alcătuit niciodată un fir conducător al istoriei artelor plastice din Banat, ci a contribuit modest la conturarea unui climat artistic, destul de șovăielnic încă la începutul secolului. Făcînd parte dintr-o familie de artiști de origine sîrbă, el este primul care renunță la pictura bisericească pentru a trata subiecte de gen, compoziții și portrete înclinate spre observații sociale. Bunicul său, Nikola Aleksić, a fost zugrav de biserici și portretist, contri buind alături de alții la laicizarea picturii bănățene. A activat la Arad și Timișoara, oraș în care s-a stabilit din 1840. Tatăl său, Dušan, a fost de asemenea pictor de biserici, trăind și lucrînd la Arad, unde s-a născut Ștefan în 1876. Moștenind înclinația pentru pictură a familiei, el studiază la Academia din München, stabilindu-se apoi la Arad, iar mai tîrziu la Madoș.

Ștefan Aleksić se situează, ca și Josif Ferenczy de altfel, pe linia unui realism cu tentă socială inaugurat în Banat de compoziția lui Ion Zaicu „Fierar odihnîndu-se”, însă pictura sa este dispersată în subiecte mărunte și mai lipsită de vigoare. În modul de tratare și-a însușit tușa de factură impresionistă așternută în trăsături ușoare de penel, dar departe de a lucra în *plein-air*, tablourile sale păstrează aproape invariabil un fundal întunecat, amintind de acel *sauce brune* criticat de artiștii impresionisti. Din numărul de pînze oarecum nediferențiate calitativ se desprinde una surprinzătoare prin incisivitate, o adevărată profesiune de credință a artistului. Este vorba de un autoportret în care artistul se reprezintă într-o tavernă, cu un pahar în mînă și ulciorul alături, iar moartea cîntîndu-i la ureche o melodie la vioară. În pictura lui Aleksić autoportretul nu este o temă rară, artistul pictîndu-se în repetate rînduri în mod obiectiv. Dar lucrarea despre care ne propunem să vorbim merită o atenție deosebită.

Pentru un observator din afară autoportretul este o destăinuire monologică a personalității creatorului sau a unui fragment de autobiografie, reprezentînd totodată vîrfurile subiectiv al unei specii de tablouri care cere de la artist cît mai multă înstrăinare în favoarea însușirii unei personalități străine. După considerațiile făcute de Wilhelm Waetzold în cartea sa „*Die Kunst der Porträts*” două ar fi funcțiile mai importante ale autoportretului și ar motiva necesitatea acestui gen: funcția artistică, în care autoportretul servește ca studiu pictural, și funcția psihologică, prin care artistul vrea să se cunoască pe sine și întreprinde un studiu autopsihologic; ea corespunde de asemenea unei necesități de exteriorizare a artistului. Capacitatea de autocunoaștere nu este dependentă de zestrea de obiectivitate a artistului, ci de gradul de experiență proprie de viață și de trăirile sale. Cu alte cuvinte, la maturitate și bătrînețe artistul devine mai tolerant, mai obiectiv, în consecință autoportretele sale devin mai adevărate.

Dar autoportretul nu este întotdeauna rezultatul unei capacități mai mari sau mai mici a artistului de autocunoaștere, propria apariție nu se rezumă la o „transcriere” a stării sale psihologice și fizice, ci dezvăluie mai degrabă importanța eului. Uneori artistul face cunoscut în autoportret gradul de prețuire proprie, dînd la iveală o imagine dorită despre sine.

Acesta ar fi și cazul autoportretului lui Ștefan Aleksić, artistul punînd sub o îndoială auto-ironică propria sa personalitate, privită cu un ochi critic în timp ce se caracterizează ca un incurabil boem atras irezistibil de taverne și acompaniat de o pereche lubrică. Dar ceea ce pare să dea o profunzime metafizică este apariția morții care îi cîntă la vioară. Acest motiv s-a perpetuat din evul mediu indirect, prin evocare simbolică, sub forma naturilor statice cu cranii, luminări stinse, obiecte sparte etc. cunoscute sub numele de *Vanitas (Memento mori)* sau sub forma *Dansului morții (Totentanz)* care afirma credința medievală în universalitatea și omnipotența morții ce nu iartă pe nimeni, indiferent de categorie socială, profesie, vîrstă. Un prim autoportret în dialog cu moartea este acela de la 1521 al lui Nikolas Manuel Deutsch care într-un astfel de dans al morții se reprezenta pe sine în timp ce moartea îi smulgea pensula din mînă. Într-o mentalitate asemănătoare este construit și dublul portret al lui Hans Burckmeir alături de soția sa. Artistul stă în picioare în timp ce femeia șade lingă el ținînd o oglindă pe genunchi. În loc ca din oglindă să apară chipurile lor, de acolo se ivesc două cranii, substituție simbolică amintind inevitabila moarte. De altfel despre aceasta vorbește și inscripția de pe tablou. Pe la sfîrșitul secolului al XVIII-lea Johann Zoffany dezvoltă tema autoportretului legat de o alegorie a morții. Artistul se pictează în atelier arătînd — cu un zîmbet resemnat — o clepsidră și un craniu. Fundalul e ocupat de un fragment dintr-o pînă și un ecorșeu, iar pe o carte stă inscripția „*Ars longa — vita brevis*” exprimînd deci credința artistului că viața omului este scurtă, trecătoare și mărunță în comparație cu arta în a cărei perenitate crede. Spre deosebire de tema dansului morții în care orice este omenesc este amenințat de nimicire și chiar spulberat de moarte, demonstrînd astfel printr-o exprimare violent-expresionistă deșertăciunea destinului uman, această alegorie a morții de la finele secolului al XVIII-lea exprimă triumful orgolios asupra morții prin artă. Artistul are convingerea că va putea înfrunta timpul, dacă nu prin propria lui ființă muritoare, cel puțin prin nemurirea artei.

În secolul al XIX-lea vechea temă medievală a morții apare mai rar și mai estompat, menținîndu-se în autoportret, artistul dialogînd cu un schelet care îi cîntă la vioară. În aceste autoportrete, destul de rare de altfel (să amintim pe cel al lui Hans Thoma, Lovis Corinth sau pe cel al lui Arnold Boecklin) scheletul reprezintă simbolic moartea care trebuie privită aici într-un sens dinamic, acela de trecere dintr-o stare în alta, de introducere într-un „dincolo” și de revelație în același timp. În sens esoteric, sens care îmbogățește conținutul acestei teme plastice, moartea simbolizează schimbarea profundă pe care o suferă omul prin inițiere. În autoportretele cu moartea întreaga compoziție pare să vorbească despre artist ca o conștiință superioară, marcată de un destin tragic, care nu pierde din vedere zădărnicia și caducitatea vieții omenești. El are capacitatea de a auzi ceea ce nu oricărui muritor îi e dat să audă și anume ascultă și se pătrunde de o stranie melodie pe care moartea i-o cîntă.

Șirul de autoportrete ale lui Boecklin au calitatea de a fi autentice mărturisiri proprii și nu fixări obiective ale imaginii sale. Despre primul său autoportret din 1872, cel cu moartea, Meier Gräfe susținea că moartea a fost pictată ulterior, atunci cînd pictorul, frapat el însuși de figura sa gînditoare, care pare să asculte ceva, a adăugat-o ca pe un accesoriu. Pentru Wilhelm Waetzold acest amănunt pare nesemnificativ, remarcabilă fiind din punctul său de vedere expresia visătoare, interiorizată, ascultînd chemarea unei „voci interioare”. În acest autoportret tînărul cu paleta într-o mînă și pensula ridicată în cealaltă, pare că tocmai s-a întrerupt din pictat pentru a asculta cu mare atenție ceva greu de deslușit. La această impresie conduce întreaga atitudine a artistului cu figura concentrată, capul întors ușor spre umărul stîng, privirea adîncită și cuta dintre sprîncene. Dojenitor față de imprudența auditivă a artistului scriitorul Gotfried Keller, prietenul său, exprima referitor la acest tablou: „*Lausche nicht so lang’*, o Mann !”.

Următorul autoportret al lui Boecklin, datînd din 1873 exprimă aceeași interiorizare; artistul se reprezintă sprijinit de o coloană, cu brațele încrucișate peste piept, abandonat în contemplație. Privirea îngîndurată exprimă o neliniște care își găsește exteriorizarea în cerul romantic înnourat, străbătut de păsări mari.

Spre deosebire de moartea din autoportretul mai sus pomenit, perfid insinuată în conștiința artistului, cea din autoportretul lui Aleksić este o apariție mai degrabă hilară. Ea stă într-un tîete-à-tîete cu artistul petrecăreț, îndemnîndu-l parcă să-și uite de sine și cîntîndu-i la ureche ca să-l „înveselească”, de fapt ca să-i adoarmă conștiința, să-i domolească temerile. Încununată ironic cu

lauri, pare o intimă și favorită apariție, căreia artistul îi acordă credit maxim. În mod bizar veselie forțată a pictorului are un răspuns în rinjetul schimonosit al maxilarului gol.

Aleksić se pictează cu paharul în mână sugerind un moment de veselie, chiar dacă ea pare silită. Și aici analogiile se ivesc: este destul să privim autoportretul lui Boecklin din 1885, când artistul apare în plină maturitate, voinic, într-o atitudine impunătoare și puțin arogantă, cu o



mină în șold și cealaltă ridicînd un pahar și închinînd. Pe o tăbliță se află scris numele său, vîrsta de 57 de ani și anul execuției tabloului. Lipsit de interiorizarea din anii tinereții, acest autoportret lasă impresia unei glorificări a anilor maturi, în care artistul și-a dobîndit siguranță și încredere în propriile forte. Într-un alt autoportret, Wilhelm Busch apare din trei sferturi față, într-un moment de sinceră veselie, sărbătorit cu un pahar înainte. Atitudinea degajată, veselă, a artistului îl face să se deosebească de Boecklin care pare pătruns de gravitate și orgoliu, închinînd parcă în cinstea sa. În tabloul lui Aleksić paharul pe care-l ridică sugerează o incurabilă obișnuință. De altfel, el accentuează această idee prin scena de tavernă pe care o pictează ca fundal, cu masa și ulciorul, la fel și perechea lubrică care privește amuzată și curioasă spre artist și moarte. Dintre cei doi femeia este aspru caracterizată, lăsînd impresia că provine dintr-un mediu rău famat. Este planturoasă, cu o gură mare ce dezvălește niște dinți stricați și emană o senzualitate vulgară, iar bărbatul, masiv și el, are o față rotundă, buze groase, iar ochii îi sînt violenți și iscoditori. Bărbatul pare un alter-ego al artistului, de care acesta se detașează ironic.

Întreaga compoziție este un „citat” al autoportretului cu moartea al lui Boecklin pe care Aleksić, format la sfîrșitul secolului trecut în mediul mîunchenez, probabil că l-a cunoscut, ca și tema în general folosită de alți pictori ai vremii. Lucrare de excepție în creația lui Aleksić, acest autoportret este o mărturisire în cel mai înalt grad a artistului, dezvăluind, în afară de anecdotice amănunte autobiografice, o necruțătoare autoironie, dar și o interogație neliniștită asupra destinului.

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE

„DIMENSIUNILE ETICO-SOCIALE ALE ARTEI CONTEMPORANE ROMÂNEȘTI”

Sesiunea de comunicări organizată de către Institutul de Istoria Artei (31 mai 1988) a reunit, în dezbaterea temei „Dimensiunile etico-sociale ale artei contemporane românești”, critici și istorici de artă precum și artiști plastici — deci o bună premisă pentru a permite abordarea în perspectivă pluralistă a peisajului artei românești actuale. Comunicările au operat investigații atât în zona mai largă a încadrării și chiar definirii artei (tinere, în general) contemporane românești într-un context mai amplu, cu rapeluri sincronice și diacronice-funcționale în sensul tradiției și deschiderii—dialog cu arta europeană — cât și în arii private, de o acțiune mai restrinsă dar reprezentativă pentru fenomenele artistice actuale, mergând pînă la (auto)introspecția intimă (deci cu atât mai mult sub incidența privatului) a actului creator. Prezentînd autorii textelor și contribuțiile acestora, intervențiile lui Andrei Pleșu au completat benefic atmosfera dezbaterilor, aducînd necesarele (subtile) legături între diferitele etape ale manifestării.

Deschizînd simpozionul, Marin Gherasim („Sincronizare și/sau autenticitate”) atacă frontal — dar nu ex-abrupto — problematica temei, încercînd, de pe pozițiile artistului (cu experiență) și teoreticianului, să surprindă aspecte fundamentale etico-profesionale ale acesteia. Pornind de la observații anterioare pe marginea artei tinere românești — și anume o prea obedientă mulare pe modelele oferite de generația mai vîrstnică — dublată de constatarea unei schimbări ulterioare aproape radicale (aparitia reacției necesare cu o direcționare „polemică negatoare, contestatară, anticalo-filă, antiestetizantă”), Marin Gherasim pune în discuție autenticitatea creatoare a roadelor acestei schimbări, care în opinia sa „dă la iveală un viciu ascuns”, negăsindu-și „o formă proprie de manifestare, o poziție particulari-

zată în contextul artei de azi”. Acest viciu ascuns ar fi „obsesia sincronizării înainte de a ne fi determinat o poziție proprie”, înțelegînd aici prin sincronizare o „postasimilare”, o preluare făcută cu întîrziere, ce ridică problema autenticității. „Marile culturi, ca și marile personalități, nu se sincronizează, ele *dialo-ghează*”, afirmă Marin Gherasim, sugerînd totodată, în spatele acestei afirmații, soluția edificării actului creator în coordonate de libertate (și autenticitate), deci fără obstinație. Din această direcție (mergînd în continuare pe analiza manifestării neoexpresioniste a artei tinere contemporane de la noi), apare firească tocmai evoluția unor artiști români ce și-au urmat propria vocație („a dramatismului existențial”), „indiferent de ce se întîmpla aiurea” — Doru Bucur, Corneliu Baba, Wanda Sache-larie, Theodor Moraru, Valentin Scărlătescu, Neculai Păduraru ș.a. — rezonînd astăzi din plin cu sensibilitățile epocii, revenind în interesul criticii și publicului (avizat, desigur). Aceasta ar fi calea, căci altfel „este mai ușor să contesti, să te detașezi ironic, să parodiezi, decît să construiești, să afirmi un crez pozitiv...” (fără a nega prin aceasta demersul implicat, aspect calitativ al unor tineri, reprezentanți ai acestei schimbări — Mircea Tohă-tan, Ioana Bătrînu). Căci, conchide Marin Gherasim, „nu se poate rămîne în *perpetuă și pură stare de contestație*, vine o vreme cînd trebuie să afirmi o credință, să te identifice cu ea” — nu o sentință de pe poziții culturale conserva-toare, ci o pledoarie „pentru păstrarea neștir-bită a autenticității insului creator”.

Comunicarea lui Gheorghe Vida — „Neoavan-gardă și postmodernitate” — schimbă unghiul de abordare, în favoarea unei analize siste-matice de cuprindere mai amplă (în ciuda dimensiunii reduse a textului) ce punctează premise și desfășurări propriu-zise ale unui

anume aspect al fenomenului artistic actual, pe plan internațional și — în paralel — în manifestarea sa românească. Textul tratează „o anumită fază stilistică din dezvoltarea unor zone ale artei contemporane românești, o fază... de o semnificativă schimbare de atitudine față de imagine, față de artefact... de funcția și rolul lor în comunicarea vizuală”. Artă ce corespunde acestei faze stilistice e cea a generației „optzeciste”, cum o numește Gheorghe Vida, împrumutând termenul din exegeza critică a fenomenului în literatură de la noi (lărgind astfel sfera discuției) — ea fiind răspunzătoare, în contextul postmodernismului internațional, de acea „modificare de optică față de produsul artistic”. Această mutație se sprijină pe experiențele neoavangardei (pe care o situează temporal la începutul anilor '60 și 1975) și manifestărilor ei aferente, de o „diversitate deconcertantă”. Trecând prin pop- și op-art, artă conceptuală și minimală, ajungând în zona „mitologiilor personale”, ea deschide drumul postmodernismului. Încercând o sistematizare, Gheorghe Vida propune două tendințe cu operanță maximă în domeniu, cu funcție de pasaj: „pe de o parte, funcționalismul, neoconstructivismul și minimalismul care au căutat un drum spre design, producție, spre experimentul științific..., pe de altă parte acele explozii de acut individualism (...happeninguri, acțiuni, performanțe, instalații, arhitectură subiectivă etc.)”. Rezumind, trecerea de la un „optimism utilitarist și productivist spre o artă care reinterpretează personalitatea”. Sint exegeți care au propus în locul termenului de „postmodern” pe cel la fel de vag de „nou subiectivism”, care semnifică mai degrabă „personalizarea impresionantă a expresiei artistice”... o „resemnanzare” a eului creator. Constatînd consonanțe în perimetrul artei noastre contemporane — de pe poziția unei dezvoltări specifice — se procedează o scurtă trecere în revistă, întâi a unor artiști din generația matură (Horia Bernea, Theodor Moraru, Wanda Mihuleac, Alexandru Chira, Constantin Flondor ș.a.) care au asimilat în cheie originală, creînd premisele unor contacte cu tendințele actuale — „pe care ei înșiși într-un anume sens le-au prefigurat” — în paralel cu noua generație (M. Tohătan, I. Bătrînu, A. Firon, Gh. Raszovsky, R. Pantea, Th. Graur, D. Mihălțianu, M. Preda Sânc ș.a.) care au atacat direct acest „teritoriu pe care-l simțeau al lor”; acestora se adaugă demersul „regîndirii tradiției iconografice românești și universale (P. Lucaci, M. Sîrbulescu, Șt. Râmniceanu, M. Novac, O. Colta ș.a.) — laolaltă întregind și regenerînd prin „fluxuri vitaliste” arta românească de astăzi.

Cu „Pictura contemporană și impulsul neoexpresionist” (a cărei variantă denominativă, la apariția în revista *Arta*, nr. 9/1988, este mai relevantă: „Noua figurație/noul realism — repere provizorii”), Magda Cârnecki sondează,

într-o analiză mai amănunțită, aproape o aceeași zonă luată (parțial) în discuție și în comunicările anterioare. Dar de data aceasta (spre deosebire de poziția adoptată de Marin Gherasim), se oferă o legitimizare — internă — a fenomenului: „în pofida aparențelor imediate, valul noii expresivități nu-și datorează apariția doar prelucrării locale a ecoului experiențelor vizuale... ale neoexpresionismului german... sau transavangardei italiene... fenomenul „noului val” răspunde în felul său unei stări de fapt, unor așteptări, frustrări și nevoi subterane, caracteristice și mediului artistic românesc”. Găsind posibile „antecedente locale, exemple și filoane autohtone” (în perioada deceniilor trei și patru), Magda Cârnecki constată că ceea ce-i unește pe tinerii artiști integrabili „noui expresivități” nu ar fi un program estetic unitar, ci doar „afinități de sensibilitate și atitudine”. Și pentru a circumscrie coordonatele „noului val” se apelează la paralela (prin simetrică inversare) cu modernismul: în locul sistemului formal, coerent, închis, a universurilor picturale autoreflexive — „universal deschis și real, fragmentar și polimorf...”; de la rigoarea, asceza și puritatea modernismului — la preferința pentru impuritate, mixaj divers al instrumentalului, montaj de tehnici etc., de unde și șocul vizual, efectul psiho-fiziologic imediat. „Pictorii noului val revin din nou la o atitudine „realistă”; ei se reîntorc ostentativ la „figură”...”, exprimînd astfel — ca replică la obiectivismul resimțit ca steril — un nou subiectivism. Căci, se opinează, unul din mecanismele ce pune în mișcare funcționarea acestui tip de demers este „o sete de „real”, iar nu o sete de „limbaj”... o tentație în definitiv ontologizantă”... La acest contact efectiv și obstinat cu realul se adaugă, însă, o inevitabilă distanțare critică față de materialul vizual ingerat și prelucrat (numele citate se suprapun, în parte, celor deja menționate: M. Preda Sânc, A. Chintilă, I. Bătrînu, M. Tohătan, V. Iacob, Gh. Raszovsky, T. Toncian, S. Lie, M. Bunca, I. Mureșean, M. Stănescu, I. Novac ș.a.). Această analiză îi permite Magdei Cârnecki să afirme că „desfășurîndu-se între polul unui gestualism simili-informal și polul unui naturalism mimetic sarcastic, noul val nu repetă întocmai nimic precedent și-și găsește numitorul comun într-o stare de spirit și o mentalitate asupra realității și vizualului, pe care în lipsa altui termen mai bun n-am cum s-o numesc decît postmodernă”.

Un capitol aparte, cu o arie restrînsă de manifestare, dar simptomatic pentru sensibilitatea (și receptivitatea) artistică actuală, face obiectul comunicării Ancăi Vasiliu, „Cartea ca obiect”. Este vorba de apetența artei contemporane pentru reprezentarea (și reinterpretarea) cărții, dar doar în prezența sa obiectuală, pentru că tocmai esențialul este omis: aceste simili-cărți nu pot fi citite. „Omagii «analfabete» aduse culturii scrise, ori luare în deri-

dere a vanității acesteia și propunere a unui nou tip de lectură și, respectiv, de cunoaștere?” Într-un fel, apare firească această apetență pentru carte — ea este un *topos* al umanității, e încărcată semnificativ, subsumându-se unei complete metafore culturale. Interesul marcat față de carte reprezintă o constantă a tuturor timpurilor: ea acoperă o zonă densă semantic, ce se poate îmbogăți pe parcurs și cu alte conotații simbolice. Astfel încât sensibilitatea contemporană își poate găsi rapeluri și febrile incitații în receptarea acesteia: „cartea poate fi piatră de temelie, sau poartă, sau fereastră, sau fântână, sau oglindă, sau istorie, sau jurnal intim sau text sacru; și toate aceste ipostaze sînt *locuri preferențiale ale manifestării Creației*, cu care asimilăm astăzi gestul de poiesis al artei”. Și acest mecanism al corespondențelor se poate multiplica, reevalua și reinterpretă la infinit; dar în acest proces ar trebui să se țină cont și de o prezență inefabilă care trece dincolo de statutul obiectual al cărții — „cartea în sine e un *loc de trecere*... ființa ei subtilă ia naștere abia atunci cînd textul începe să fie citit, iar obiectul ei dispare, estompat de lectură”. De aceea apare legitimă întrebarea (care, desigur, nu ignoră aspectul plăcerii, bucuriei stîrnite de carte în apariția sa obiectuală, dar care apasă tocmai pe ideea accesului la sens) dacă „simpla arătare a obiectului cărții, prin rapelurile culturale pe care le produce” poate determina accesul la sens? Ca mai departe Anca Vasiliu să constate că „obiectualizarea, formalizarea și ocultarea... sensului este un simptom ce pare a aparține în mod special artei contemporane”, cartea neapărînd mai de vreme de secolul nostru ca motiv plastic singularizat și sieși suficient. Reprezentările cărții devin semnele unei efigii care la o primă privire pot fi citite cu „o reacție nevrotică în fața opacizării funcției comunicative de sens a textului scris”, relevînd în fapt refacerea unicității cărții, în perspectiva salvării *ideii de carte* (vezi lucrările lui Ion Bitzan, Wanda Mihuleac, Decebal Scriba, Dan Perjovski, Dan Mihăilescu, Alexandru Chira, Marin Gherasim ș.a. — delimitate și diferențiate în cadrul comunicării), o salvare nu pentru o „lectură textuală ci pentru un nou mijloc de decriptare a mesajului pentru un întreg context plastic”.

Păstrînd termenii unei aparent aceleași problematice, dar dintr-o altă perspectivă, comunicarea lui Andrei Cornea, „Pictură și scriere, de la amicitie la adversitate”, propune un excurs în coexistența paralelă — conjugată sau divergentă — a acestor două aspecte culturale fundamentale. Este binecunoscută originea comună a picturii și scrierii în pictogramele primitive, între ele persistînd puternice legături chiar și atunci cînd, funcțional, ajung să fie bine delimitate, cum se întîmplă mai tîrziu în marile civilizații orientale. „Ideograma egipteană rămîne la modul propriu, atît semn (scriere) cît și imagine”. „Sesh” desemnează atît faptul de

„a scrie”, cît și „imaginea”, ideogramele fiind strîns asociate cu figurile propriu-zise și dispuse într-un spațiu bidimensional unitar. În arta chineză legătura dintre scriere și pictură e mai subtilă, imaginea și poemul fiind reunite într-o compoziție unitară, nu doar morfologic-vizual, ci și conceptual. Andrei Cornea opinează că o asociere asemănătoare i-a fost proprie și protoistoriei artei grecești (vezi „graphein” — „a scrie”, dar și „a picta”); cu timpul însă, în Grecia, scrierea ajunge „să fie exilată din spațiul imaginii, care își pierde treptat valorile pur grafice, spre a evolua către un spațiu tridimensional”... Astfel încît această repudiare pare să fi fost receptată ca o trăsătură profundă a elenismului, devenind literă de lege pentru succesivele epoci culturale ce adoptă formulele stilistice clasice. „În schimb, ori de cîte ori au avut loc reacții anti-clasice... litera și imaginea și-au reluat legăturile...” (exemplul artei medievale timpurii). Pe această direcție poate fi considerat și momentul marii rupturi cu tradiția — la finele secolului trecut — începutul unei noi alianțe între scriere și imagine. (Pentru artistul secolului XX acest fapt capătă o motivație și prin prisma puternicii presiuni pe care o exercită diversele „mass-media”). În acest proces, într-un fel recuperativ, în care tot mai des are loc un „fenomen de osmoză” între „marea cultură” și „culturile minore”, se produce și „o contaminare reciprocă”: imaginea devine adesea „lizibilă”, căpătînd un caracter „de „text”, lizibile dobîndînd în schimb o prezență ideogramatică. Un exemplu concludent pentru acest remarij îl constituie expoziția „Scrierea” care demonstrează încă un fapt: „conștiința valorii simbolice a scrisului, a textului, a cărții chiar ca ansamblu” și un efort recuperativ al acestora din zona trivialului, a banalizării pentru a „reascuți sensibilitatea contemporanilor noștri” față de aceste valori pierdute.

Prin textul său („Note de și despre atelier”), Alexandru Chira rupe oarecum modalitatea de impostare față de tematica simpozionului, aducînd discuția în planul perspectivei subiective (chiar dacă obiectivată) a artistului însuși. Comunicarea sa este nu numai o încercare de teoretizare a unor premise ale actului creator, ci mai ales o mostră a acestuia — demonstrînd implicarea artistului contemporan (vezi cele spuse de Anca Vasiliu în legătură cu nevoia de „text”). Alexandru Chira se oprește nu întîmplător asupra atelierului, pe care-l consideră o paradigmă a creației, notîndu-l și conotîndu-l în diverse ipostaze. „Spațiu (închis) privilegiat al creației, bine delimitat ca geometrie și clar definit ca scop...”, atelierul a dobîndit în scurt timp un statut academic, extinzîndu-și transparent zidurile, devenind școală. Atelierul, acel „spațiu subiectiv, avînd în centru artistul”, permite secționări cu diferite unghiuri de abordare: „de la ambientul restrictiv (introvertit), la contextul semnificativ (extrovertit) al expo-

ziției"... În construirea expunerii sale, Alexandru Chira distinge, în cheie personală, două aspecte ce-i rețin atenția în legătură cu atelierul ca metaforă: „atelierul interior” și „atelierul ideal”. „Spațiul acesta al gândului inițial, al concepției, l-am identificat cu atelierul interior”. Definiția se translează mai departe, prin prisma modelului „învăluit de geometria spirituală a gândului proiectiv”, într-o proprie oglindire în actul creației: „m-aș autodefini ca „peisagist de interior”; aș spune că modelul meu este imaginar”. Reflecția asupra atelierului (încărcat conotativ) duce inevitabil la autorefectare, la un dialog cu valențe multiplicative între general/particular, în care alternativ fiecare dintre termeni determină unghiul de abordare. Același lucru se poate constata și în legătură cu definirea „atelierului ideal” („ansamblul de elemente și factori care dilată transparent dimensiunile spațio-temporale ale creării”), care a receptat din direcția unei matrice negative, „care își așteaptă umplerea”, fiind „gândul totalizator care se autogîndește continuu”. Prin acest demers de sondare a unor (aparent) extra-zone plastice, se circumscrie un tip de mitologie personală — pus în discuție de unele din textele precedente — în care un posibil personaj e întruchipat de atelier, căci „dacă atelierul complet conține întreg ansamblul oglinzilor... nu este el, oare, chiar paradigma lucrării ideale ce se conține pe sine?”

În încheiere, comunicarea lui Călin Dan („Note despre criza postmodernă”) operează o întoarcere dintr-o perspectivă cuprinzătoare — și într-un fel totalizator — la zona ce a făcut obiectul acestor dezbateri, reluînd (de data aceasta aproape exclusiv) conceptul de postmodernism, pus în discuție aproape în toate comunicările anterioare. Începînd cu o circumscriere a sa, se poate constata ca primă problemă „stabilirea puterii sale de acoperire și implicit a utilității sale”. Postmodernismul se lasă greu delimitat tocmai prin anularea proliferării inventive a *ismelor*, „înlocuind-o printr-o relaxată permisivitate — și printr-o voracitate pe măsură”. Astfel încît în evoluția sa, termenul (și conceptul) nu numai că tolerează interpretări,

reinterpretări și definiții diverse, dar își subsu-mează permanent noi zone de acțiune. Pe de altă parte însă, se poate afirma că necesitatea delimitării e, într-un fel, satisfăcută aprioric prin „aparitia (inventarea) conceptului”; prin raportarea sa denominativă la modernism, termenul se cere în continuare raportat la acesta: „dacă a fi modern înseamnă a fi la modă, a fi postmodern înseamnă a fi în afara modei, într-o excentricitate frivolă, într-o periferie omniscientă, într-o veselă izolare”. Din alt unghi de vedere, una din posibilele multiple definiri a fenomenului surprinde, din direcția permisivității acestuia, coexistența incertă, marcată de ambiguitate, a unor tipologii mentale complementare, ceea ce încă o dată ridică problema imposibilității unei clare delimitări. Acest fenomen pare a fi din categoria acelor care se definesc mai degrabă prin negații: „postmodernismul caută nu o rezolvare ci o conștientizare a crizei”. Și pe aceeași linie, însoțită de o permanentă ludică detașare „putem spune că postmodernismul refuză încordarea lui *meta-* (conceptualismul era o *meta-pictură*) dar și demonismul subversiv al lui *sub-*... el este doar *după* instituind scepticismul, detașarea, comentariul avizat, asimilarea lui *tot cu orice*”. În acest context se operează (prin aspirații) o „androginitate procedurală: artistul și criticul ar vrea să se dispenseze unul de celălalt printr-o asimilare de atribuții”. În final, Călin Dan transferă centrul de interes asupra unui exemplu completamente particular (ciclul de expoziții „Prolog”), dar tocmai de aceea tipic, ca ilustrînd coexistența deja amintită a unor tipologii mentale complementare — o analiză nuanțată, deși schematică, ce permite acceptarea operanței acestui fenomen polimorf, care este postmodernismul.

Discuțiile numeroase din finalul simpozionului au certificat interesul pentru această zonă de exprimare și cercetare, conferind manifestării statutul de important capitol în eșafodarea teoriei artei românești contemporane.

CARMEN POPESCU

SESIUNEA DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE „CONSTANTIN BRÂNCOVEANU”

Pe 24 octombrie 1988, în preajma aniversării a 300 de ani de la începutul domniei lui Constantin Brâncoveanu, Institutul de Istoria Artei a fost gazda (și organizatorul, alături de Comitetul Național Român de Istoria Artei) unei ample manifestări cultural-științifice dedicate personalității pregnante a celui care — la cumpănă de epoci — a marcat istoria Țării Românești și a românității însăși: Constantin Brâncoveanu. Programul manifestării a cuprins, în primul rînd, un colocviu — în cadrul căruia

au fost susținute comunicări (studii laborioase, de o înaltă ținută științifică) ce au operat noi deschideri în înțelegerea artei brâncovenesti, aducînd în lumină aspecte mai puțin cunoscute ale acesteia, sau oferind reevaluări și reinterpretări ale unor zone deja studiate; colocviul a fost urmat de un microconcert alcătuit din piese muzicale închinete domnitorului; o ultimă menționare (dar nu cea de pe urmă) o datorăm expoziției „Spații brâncovenesti”, alcătuită

din fotografiile ale unor reprezentative momente de epocă.

★

Prezidat de Răzvan Theodorescu, a cărui prezență a marcat pertinent desfășurarea comunicărilor (și în plus textul său, *Un reper al istoriei și artei românești*, publicat în *România literară* din 20 octombrie 1988, constituind un preambul al manifestării), colocviul a reunit studiile unor cercetători și cadre didactice ale Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, studii axate pe o problemă diversă vizînd arta brâncovenească și postbrâncovenească.

În debutul acestei sesiuni, comunicarea Terezei Sinigalia, *Spațiu și decor în arhitectura brâncovenească*, aduce din nou în discuție un aspect îndelung dezbătut (de altfel, considerat printre primii „defrișatori” ai domeniului drept „cheia” edificării noului stil). Relația dintre spațiu (componentă majoră a arhitecturii) și decorul care acum capătă o funcție definitorie în economia construcției, permite cercetătoarei să întregască definirea arhitecturii brâncovenești dintr-un alt unghi de vedere. Exemplele de referință sint, desigur, ctitoriile domnești de nivel reprezentativ-aulic, și anume palatele păstrate la Mogoșoaia și Potlogi, studiul concret fiind dublat și de cercetarea mărturiilor de epocă. Analiza pornește de la descrierea pe care francezul Aubry de la Motraye o face în 1714 (după uciderea domnului) reședinței de la Mogoșoaia: „construit foarte regulat, în manieră europeană...”, care ar putea sugera armonia proporțiilor edificiului, atît la exterior cît și la interior, „conferită de aplicarea unui model spațial unitar” și de „logica și funcționalitatea circuitului interior”. La acestea se adaugă calitatea decorului ce animă peretele (suflul dinamic fiind în primul rînd susținut de lipsa unei geometrii rigide), întregind confluența, benefic asimilată și integrată original tradiției, a structurii de sorginte apuseană cu o bogată decorație de manieră pur orientală. Exemplul (anterior) al Potlogilor, important și pentru păstrarea sa mai aproape de „față” sa inițială, este preludiul reședinței deja amintite, deși se situează încă într-o fază de căutări și oscilări. Continuîndu-și demersul, Tereza Sinigalia se oprește și asupra unui (singur) exemplu — dat fiind esențialele transformări suferite de grup — din arhitectura boierească civilă: casa marelui ban Cornea Brăiloiu, din Văleni-Gorj, care „ne permite să intuim cît de mare va fi fost forța de iradiere a arhitecturii propriu-zis aulice în mediul din jurul curții”. În ceea ce privește arhitectura ecleziastică, aceasta „nu poate fi înglobată decît parțial unei direcții unice de gîndire” în ceea ce privește raportul spațiu-decor, rezolvat de altfel în numeroase variante. Cele două direcții de abordare se referă: 1. la relația dintre spațiul interior și pictura murală (se studiază cazul bisericii mari

a mănăstirii Hurez, unde spațiul interior unitar concură cu compoziția frescelor); 2. spațiu interior-pictură murală; 3. spațiu exterior-plastică în piatră sau stuc (unicitatea Fundenilor Doamnei, capul de serie reprezentat de Colțea — exemple de echilibru; problema portalelor — nepuse în valoare de peretele pe care se profilează, rupînd astfel amîntitul echilibrului). Tratarea acestor ultime aspecte completează studiul Terezei Sinigalia, întregind o interesantă viziune asupra acestei fațete particulare a arhitecturii de epocă.

Comunicarea Ancăi Vasiliu — *Convenție și libertate în iconografia picturii murale brâncovenești* — deplasează interesul către domeniul picturii, oprindu-se asupra unei arii înguste (de aceea un studiu în profunzime): tema Cinzeimii. Această temă reprezintă una din imaginile cheie ale întregului program iconografic (confirmînd funcțiile și calitățile esențiale ale Bisericii) și de aceea, modelul său compozițional fiind unul dintre cele mai conservatoare în iconografia bizantină, „recapitulînd sintetic și expresiv forma ideală sferică a cupolei, pentru ca ulterior să o adopte pe cea abisală a synthronon-ului. Perpetuarea... imaginii atît în Răsărit cît și în lumea occidentală, a demonstrat concomitența a două modele paralele”: 1. axat pe descrierea evenimentului (Occident); 2. transcenderea rapelului istoric într-o imagine cu caracter emblematic — formă abisală (lumea bizantină). Urmînd acestui scurt istoric, tratarea imaginii *Pogorîrii Sfîntului Duh* în iconografia brâncovenească pune problema unei libertăți de interpretare artistică „în cadrul cel mai strict al canonului iconografic răsăritean”. Trei sint exemplele ce relevă, în această direcție, aspecte mai puțin cunoscute, legate de interpretarea modelului: 1. Schitul Sfinților Apostoli de la Hurez (ctitoria lui Ioan arhimandritul) — aici compoziția are un pronunțat caracter scenografic; spațiul central rămîne liber, profilînd cele treisprezece raze (pornite dintr-un soare amplu), cea centrală fiind întreită, aluzie certă la Treime; Maica Domnului primește botezul Harului cu un gest identic cu cel din Bunavestire; „bătrînul Cosmos” apare aureolat; neamurile — prin costum — se despart în două grupuri (occidentali și orientali); prezența unui personaj în care s-ar putea identifica un prooroc (Isaia sau Ioil). 2. Polovraci — scena este dinamică și „mai simplă, aproape populară”, imaginea pierzînd „prin convenționalizarea repetiției iconografice a modelului sensul de reprezentare ideală, sintetică și spiritualizată a Bisericii”. 3. Cozia — formă abisală, cu aluzii chiar perspective, imagine amplă cu caracter monumental. Concluzionînd, Anca Vasiliu afirmă că libertățile asumate nu contravin totuși coerenței dogmatice (mai ales cazul schitului Sfinții Apostoli), stabilînd un „racord între o gîndire profund ancorată spiritului Tradiției și o modalitate de expresie, care-și găsește adecvate acele

forme stilistice al căror ecou să intre în rezonanță armonioasă cu noul tip de sensibilitate religioasă” — caracteristică a artei monumentale brâncovenești.

Prin *Model și variante în iconografia argintăriei din timpul lui Constantin Brâncoveanu*, Corina Popa abordează o zonă a argintăriei brâncovenești, și anume cea a ferecăturilor de cărți. Numărul acestor piese crește în epocă, pe de o parte în strinsă corelație cu activitatea intensă de traducere și tipărire de texte religioase, pe de altă parte prin prisma înfloririi unei strălucite arte aulice în timpul lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brâncoveanu. Analiza se oprește asupra celor două ferecăături dăruite de Cantacuzini Cotrocenilor și unui număr larg de piese comandate de Brâncoveanu pentru Bistrița și Dintrunlemn (cînd încă era boier), Hurez, Sf. Ioan Grecesc și Sf. Gheorghe Nou din București, Surpatele — piese executate de meșteri transilvăneni. Modelul iconografic pentru această categorie este relativ constant în perioada sec. XVI — prima jumătate a sec. XVII: pe față este reprezentată *Învierea*, iar verso-ul e decorat cu *Adormirea Maicii Domnului*, *Înălțarea* sau *Răstignirea*. Această formulă iconografică va rămîne uzuală în mediul comenzilor boierești, pe cînd domnia schimbă modelul (cu excepția pieselor de la Cotroceni și Bistrița): chiar începînd cu ferecătura de la Dintrunlemn pe verso va fi reprezentat hramul lăcașului, cu sau fără legenda hagiografică a sfîntului. Mai mult de atît, reprezentările sfîntilor de hram caracterizează și iconografia ripidelor și anafornitelor dăruite de cei doi domni bisericii amintite. „Prin acest conținut iconografic și prin caracterul narativ al redactărilor, argintăria se înrudește îndeaproape cu pictura murală brâncovenească, componenta hagiografică... explicîndu-se prin bogata libertate privind viețile sfîntilor ce caracterizează epoca”. Pe gustul marcant pentru această literatură se grefează preferințele directe ale domnului, lucru atestat de detalii iconografice: varianta sfîntilor împărați Constantin și Elena ținînd crucea pe care este reprezentat Iisus răstignit (la fel ca în imaginea pictată de la Hurez); proiectarea sfîntilor împărați pe un fundal de clădiri printre care se poate distinge rotunda Învierii din Ierusalim (vezi pronaos Sf. Apostoli, Hurez), preferința iconografică pentru Sf. Gheorghe (vezi legenda sfîntului în pronaosul de la Doamnei etc.). Analogiile dintre iconografia argintăriei și cea a picturii murale se pot explica atît prin contactul meșterilor sași cu ansamblurile de picturi, cît mai ales prin folosirea unor caiete de modele ca sursă comună pentru pictori și argintari — rezultatul în aceste piese de argintărie fiind o urmare aproape fidelă a tradiției bizantine, cu neînsemnate intervenții de viziune barocă temperată.

Ioana Cristache-Panait, *Carte, artă și istorie în Transilvania secolului al XVIII-lea. Un capitol al difuzării culturii brâncovenești*, lăr-

gește perspectiva zonei de operanță a artei brâncovenești, mutînd centrul de interes nu numai asupra unui interesant și relevant domeniu al epocii — cartea și tiparul —, dar și asupra difuzării artei și culturii de acum peste granițele țării. Legătura românilor de pretutindeni cu temeiuri la timpurile roade ale tiparului o atestă *Liturgierul* lui Macarie (1508) prin incunabulul păstrat în ținutul Pădurenilor; cu atît mai firese apare, ca peste timp, Constantin Brâncoveanu să-și urmeze vrednicii înaintași în activitatea tiparnică. „Atenția pe care Domnul o acordă acestui binefăcător meșteșug artistic se vedește cu prisos în încredințarea cirjei arhieresti unor destoinice miini de tipografi...”: Mitrofan (înființînd tipografia de la Buzău în primul an de domnie a lui Brâncoveanu), Antim Ivireanu — adus în țară de domn (Snagov, Rîmnic, Tîrgoviște; un ucenic al acestuia, Ștefan Istvanovici activează la Alba Iulia). Continuînd politica înaintașilor săi, Constantin Brâncoveanu se simte cu atît mai răspunzător de patronajul românilor de peste munți, cu cît Transilvania trecuse sub stăpînirea austriacă. Cărțile din teascurile domniei lui Brâncoveanu ajunse peste munți s-au risipit prin vreme. Cu toată bejenia din cauza „răutăților și răzmerițelor”, oamenii se îngrijesc de cărțile lor, făcînd acte pentru recuperarea lor la întoarcere, acte de danie. Totuși, numărul mare de carte brâncovenească păstrat stă mărturie pentru belsugul prezenței ei în chiar epoca respectivă (însemnările marginale arătînd circulația și interesul de care s-au bucurat aceste cărți pînă în plin secol XIX). Lăcașuri de cult din Transilvania beneficiază de daniile domnești și, după exemplul acestora, de cele boierești; alte cărți sînt cumpărate, însemnările marginale arătînd participarea largă la procurarea ei („banii satului” etc.). Circulația cărții brâncovenești și între centrele de aici, de peste munți, este foarte susținută: numeroase sînt primele tipărituri de la Rîmnic, cartea tîrgovișteană, cea din tiparnița de la Buzău, sau de la Snagov. Aceste cărți (și mai ales cele „de țară”) își aveau rosturile lor clare: impunerea limbii românești, păstrarea conștiinței de neam ș.a. — tipăriturile brâncovenești, însemnările, peregrinările lor constituindu-se într-un mesaj al năzuinței de unitate.

O reîntoarcere la domeniul arhitecturii, de data aceasta de marcă postbrâncovenească, o realizează comunicarea lui Mihai Ispir, *Observații asupra arhitecturii postbrâncovenești*. Pornind de la sinteza stilistică brâncovenească unde, pe suportul postbizantin, fuzionează anumite trăsături clasicizante, postrenascentiste, cu altele baroce, o împăcare a contrariilor îndelung pregătită, dar favorizată neîndoiește într-un moment cultural de mare efervescență, autorul își îndreaptă atenția asupra momentului următor, postbrâncoveneesc, cînd cele două componente stilistice amintite, barocă și clasicistă, se despart, situație mai puțin cercetată pînă în

prezent și care marchează, pe de o parte, timpuria „canonizare” a stilului, pe de alta apariția unei „industrii artistice” cu reverberare pînă dincolo de mijlocul secolului al XIX-lea. La nivelul arhitecturii civile, aceste metamorfoze stilistice au condus la o simplificare gradată a limbajului formal. Pe temeiul citorva exemple selectate dintr-un număr considerabil de cazuri tipice sau particulare: casa Băniei din Craiova, casa Măldărescu și Gănescu din Tirgu Jiu, conacul din Conțești (Argeș), casa Georgescu din Tirgoviște etc. autorul a surprins o evoluție preclasicistă în substanța ei, care explică și trecerea lesnicioasă de la structurile tradiționale la cele neoclasice, prin „extragerea” miezului clasicist din modelul brâncovenesc inițial, odată cu temperarea treptată a veșmintului său baroc, mergînd pînă la îndepărtarea totală a acestuia, și care-și află echivalente simptomatice atît în Transilvania cît și în Moldova. Omogenitatea tendinței spre robust și auster, spre temperanță și soliditate în limbajul formelor arhitecturale, atestată cu precădere după 1750, în toate cele trei țări române, pune problema unei deveniri mai generale în ordinea gustului și care, în ultimă analiză, se cere mai strîns corelată cu progresele mentalității iluministe, atît în ambianța fanariotă, cît și mai tirziu, în afara acesteia.

★

Completînd atmosfera de ansamblu, expoziția de fotografii ce a însoțit manifestarea pe parcursul desfășurării sale, precum și microconcertul ce a urmat colocviului au deschis noi perspective de receptare a epocii, întregind valențele multiple ale personalității lui Constantin Brâncoveanu și a fecunde activități

culturale din vremea sa. Fotografiile executate de Dan Dinescu, surprinzînd detalii semnificative ale unor marcante edificii din epocă, au permis nu numai un contact cu acest tezaur durat în piatră al artei românești, ci au demonstrat încă o dată viabilitatea sa peste veacuri, în (re)interpretarea pe care sensibilitatea modernă i-o conferă.

Scurta manifestare muzicală din final, organizată și prezentată de Gheorghe Firca, a reunit aspecte diverse de o incontestabilă valoare și calitate interpretativă. Microconcertul s-a deschis prin audierea înregistrării pe bandă magnetică a baladei populare „Constantin Brâncoveanu”, înregistrată în anul 1958 în localitatea Celei (Oltenia); a surprins linia melodică încărcată cu accente tragice, un *memento mori* peste timpuri, păstrînd treaz în inima oamenilor chipul domnitorului martir. Trecînd de la popular la aulic, „Urarea pentru Constantin Brâncoveanu” compusă de o interesantă prezență culturală a epocii — Filotei sin Agăi Jipei — a subliniat momentul aniversar, amintînd de caracterul fastuos și sacru al urcării pe tron; la realizarea acestei resuscitări, parcă scoasă de sub incidența temporalului, a contribuit interpretarea mezzosopranei Steliana Calos, precum și acompaniamentul la pian susținut de Lucia-Monica Alexandrescu (care a acompaniat și următoarea piesă). Manifestarea muzicală s-a încheiat cu un fragment din opera-oratoriu „Constantin Brâncoveanu” de Șabin V. Drăgoi, interpretat de tenorul Constantin Ene, soprana Ileana Rațiu și un grup vocal dirijat de Marcel Costea; fragmentul a întregit seria exemplelor dăinuirii în vreme a istoriei noastre, a celui care a fost Constantin Brâncoveanu.

CAI MEN POPESCU

*Monumentul ca document **

Această formulare lapidară, pe care am ales-o ca titlu pentru recenzia lucrării Ioanei Cristache-Panait, reprezintă ideea fundamentală care se desprinde din lectura fiecărei pagini a cărții: document de istorie — cu foarte numeroase implicații —, document de artă — cu referire precisă la arhitectură și la decorația arhitectonică, la pictura parietală și la cea de panou (icoane) —, document al culturii scrise, prin păstrarea unui impresionant număr de cărți, tipărite în secolele XVII—XIX, atestând prin simpla lor prezență sau prin însemnările de pe ele, atât circulația acestora pe cuprinsul întregului spațiu spiritual românesc, cât și calitatea de depozitar al unor informații de istorie locală.

Parcursind lucrarea, se constată cu ușurință că acestea sînt și rubricile în funcție de care este structurată fiecare fișă a acestui *repertoriu comentat*, care — în ciuda fărîmîțării inerente acestui tip de cercetare științifică — reușește să ofere o imagine globală a unui amplu și înalt edificiu de civilizație românească: arhitectura eclesastică de lemn de pe Mureșul Superior și Mijlociu în veacurile XVII—XIX.

În fapt, chiar dacă fișele sînt obligate să urmeze o anumită schemă unitară prestabilită, oferind informații despre istorie, arhitectură, pictură sau cartea veche, din modul de tratare se desprind cu destulă ușurință sensuri mai adînci, semnificații de nuanță socială și politică, implicații culturale, care depășesc simpla consemnare a unui aspect constructiv sau decorativ.

Este în aceasta una dintre contribuțiile majore ale acestui Repertoriu, care va mai fi amintită în paginile ce urmează.

Fișele de monument, grupate în cadrul sate-
lor, sînt ordonate în funcție de acestea din urmă după comune, succesiunea alfabetică a acestora constituind principiul de bază al repertorierii lăcașurilor de cult din actualele județe Alba, Mureș și Harghita. O atare grupare

prezintă, credem, avantaje și dezavantaje. Primele oferă anumite facilități de orientare, întrucît respectă împărțirea și dependența administrativă actuală, dar aceasta ni s-ar părea mai utilă pentru un act normativ decît pentru consemnarea rezultatelor unei cercetări care are ca prim obiectiv tot satul ca atare. Cînd s-a ales această formulă s-a avut probabil în vedere și eventualitatea facilitării surprinderii unei anume unități sau doar contaminării pe grupări microzonale, tipologice și formale, dar acestea ar fi putut fi ușor suplinate și de hărțile existente în volum. Dezavantajele decurg din împrejurarea că, în fapt, tot satul — ca unitate istorică și administrativă perfect individualizată — este mai stabil decît comuna, invenție modernă, deci puțin operantă pentru o întindere mai mare de timp, iar din punct de vedere strict științific, întreaga informație existentă referitoare la monumentele în discuție ține cont exclusiv de el. De altfel, din punctul de vedere practic al celui care urmărește un anumit obiectiv, singura soluție este recurgerea la indicele final.

Pentru imaginea de ansamblu a obiectivelor analizate, este extrem de sugestivă prezența hărților (care însă au unele lipsuri: localități omise, ortografiere greșită). Examinarea lor permite rapidă desprindere a unor concluzii de maximă importanță:

- 1) numărul foarte mare al lăcașurilor de cult românești, din lemn, ridicate în aceste zone;
- 2) răsîndirea acestora, practic, pe toată suprafața locuibilă a celor trei județe și cu un indice de densitate absolut remarcabil;
- 3) din legendele care le însoțesc se desprinde situația actuală:

- a) cele existente încă pe amplasamentul inițial — destul de numeroase și prezentînd clare microgrupări zonale;
- b) cele strămutate în alte localități (aici ar fi fost necesară o precizare, întrucît există două tipuri de cazuri, ambele figurînd pe hărți cu același simbol: cele strămutate dintr-o localitate, de exemplu biserica din Albac/Alba la Olănești/Vîlcea,

* Ioana Cristache-Panait, *Biserici de lemn, monumente istorice din Episcopia Alba Iulia. Mărturii de continuitate*

și creație românească, Alba Iulia, 1987, 388 p., ilustrație în text, 64 planșe în afara textului.

ori cea din Luieriu/Mureș la Jercălăi/Prahova; și cele strămutate într-o localitate „receptoare” din același județ, de pildă cea de la Sărmășel-Gară adusă de la Dîmb/Mureș ambele existind pe hartă, dar la Dîmb nemaifiind azi biserică de lemn);

- c) numărul foarte important al celor dispărute în secolele XIX—XX, fie în urma înlocuirii cu edificii de zid, fie ca urmare a procesului de deznăționalizare și deci de părăsire în timp a lăcașului strămoșesc.

Conștientă de prezența unui truism, trebuie totuși să insist asupra faptului că acest repertoriu probează — o dată în plus — obligativitatea cercetării pe teren a fiecărui monument în parte, confruntarea lui cu informațiile bibliografice și de arhivă și completarea acestora — mai ales în numeroasele cazuri de față — cu cea locală, orală, adesea de o revelatoare acuitate. Fără a precupeți nici un efort, Ioana Cristache-Panait a străbătut ani în șir — uneori revenind la același obiectiv — zonele studiate. Această cercetare exhaustivă este pînă astăzi nu numai prima, dar și unica de acest fel, realizată în această zonă, ea vădindu-se indispensabilă pentru orice demers științific ulterior. Pentru unele monumente defaectate sau părăsite și aflate în stare foarte proastă de conservare, ea este poate — dacă măsuri de salvare nu vor fi luate în timp util — ultima mărturie a existenței lor fizice. În acest sens, unele fișe sînt adevărate semnale de alarmă: menționînd starea în care se păstrează, dar și situația etnică din momentul studierii, cercetătoarea atrage atenția asupra diferitelor feluri de pericole care le amenință în viitor: pe de o parte pierderea, irecuperabilă, a unor mărturii fizice, de neînlocuit, ale prezenței românești în anumite locuri, pe de alta, alegerea unor soluții de restaurare inadecvate, care pot să le pericliteze existența, să le diminueze sau chiar să le nege valoarea artistică, ori iminenta părăsire, cu tot cortegiul știut de neajunsuri prilejuite de lipsa folosirii și a îngrijirii permanente. Cu vechea experiență a celei care s-a ocupat ani de zile cu studiul și protecția monumentelor, Ioana Cristache-Panait sugerează cu tact soluții de salvare și de repunere în valoare.

Menționam anterior numărul foarte mare al acestor lăcașuri de lemn, așa cum se desprinde el din imaginea sinoptică oferită de cele 3 hărți care preced repertoriul propriu-zis al fiecărui județ. Iar din substanța fiecărei fișe țîșnește bogata detaliere a informațiilor de tot felul, căreia numărul de monumente de pe hartă îi servește drept suport. Multe dintre aceste informații au valoare în sine, mai cu seamă cele care privesc aspectul arhitectonic și decorul monumentelor, analizate ca entități. Acesta este cazul aproape tuturor fișelor edificiilor încă existente. Această categorie de știri permite însă și trecerea dincolo de analiza rezultatelor actului constructiv sau pictoresc,

dincolo de o dată sau de un nume, consemnate ca atare pe o grindă sau pe o icoană. Informația obiectivă oferită de monumentul însuși, coroborată cu știri din bibliografia relativ săracă și de prin arhive, interpretată în contextul realităților istorice specifice Transilvaniei secolelor XVII—XX, examinată nu doar în sine, ci comparată permanent cu alte aspecte deja cunoscute, similare sau deosebite, devine materialul de bază pentru creionarea unei ample fresce istorico-artistice.

Deși secolul cel mai bogat în realizări efective păstrate sau cert dovedite ca datare este cel de-al XVIII-lea, sînt evocate mărturii, de diverse categorii, care permit coborîrea în timp a unuia și aceluiași lăcaș de lemn cel puțin în secolul anterior (Petelea/Mureș — 1630: Șilea/Alba — 1664, Ghirbom/Alba — sfîrșitul secolului XVII, Hopîrta/Alba — 1699, pentru a nu mai vorbi despre renumita biserică a mănăstirii Lupșa, din Munții Apuseni, pentru care, încă din 1900, se acceptă că anul 1429 este cel al construirii sale. Incontestabila existență — logic prezumată — a edificiilor de cult din lemn, ale populației românești, statornic prezentă aici prin secole sau atestată fără echivoc de surse documentare oficiale, anterioare celor din secolul al XVIII-lea sau chiar al XVII-lea, s-ar fi cerut mai strîns argumentată, problema datărilor prin analogie stilistică cu monumente ele însele destul de aproximativ plasate în timp, trebuind atacată cu prudență, chiar dacă aserțiunile se bazează pe cunoscutul conservatorism și pe perenitatea reală a formelor culturii populare, în cazul de față a arhitecturii eclesiastice. Că la un moment dat însuși acest conservatorism tradițional face loc împrumuturilor și este posibilă apariția unor tipuri arhitectonice absolut noi pe teritoriul transilvan, ca de pildă triconcul, venit spre mijlocul veacului XVIII din Moldova (și aici de dată recentă) și relativ rapidă lui răspîndire în satele din Mureș (Reghin) și mai ales Harghita (Bilbor, Gălăuțaș, Toplița, Tulgheș) probează anume mutații în psihologia populației românești autohtone și o certă deschidere către nou.

Subtila dialectică dintre tradiție și inovație, alături de problema datărilor, ori de cea atît de des amintită a numărului real al beneficiarilor de drept sau, într-un fel uzurpatori (prin adărea la unire) ai unui anumit lăcaș de cult, dedus din mereu amintitele descripții (Clain, Petru Pavel Aron, Bucow) — considerate poate prea cunoscute pentru a mai fi analizate mai în detaliu — ori aspectele, cu multiple implicații, ale atribuirii unui ansamblu mural sau unui grup de icoane unuia sau altuia dintre meșterii cunoscuți, și-ar fi găsit locul într-un amplu studiu introductiv, semnat de autoarea cercetării, de fapt singura în măsură să interpreteze faptele și să tragă toate concluziile de pe urma imensului și laboriosului său travaliu.

Parcurend fișele, se observă cu ușurință — dincolo de notele particular locale ale unor

soluții — existența și conservarea în timp a unui racord total, tipologic, planimetric și constructiv, al acestor monumente, la marea unitate arhitectonică a lemnului, reprezentată de întreaga arie de spiritualitate românească. Chiar tipuri de mai restrînsă prezență — precum cel dreptunghiular cu pronas poligonal — pentru care sînt aduse ca dovezi ale unității doar exemple din Moldova, fără a fi invocate cele din Țara Românească, descoperite prin săpături arheologice (Brîncoveni, Tîrgu de Floci) sau existente încă (în Vilcea, Argeș sau Prahova) — se întîlnesc cu precădere în Mureș (Cuștelnic, Lunca, Băița, Maiorești). Repertoriul consemnează și evoluția în timp a acestei arhitecturi, care nu se rezumă numai la împrumutul deja amintit din învecinata Moldova, cît mai ales la quasi-generalizarea, la sfîrșitul veacului XVIII și în prima jumătate a celui următor, a turnului-clopotniță de pe pronas, acolo unde adăpostul clopotelor fusese, prin lungă tradiție, o clădire separată, ori ca adoptarea prispelor cu stilpi, de regulă adăpostite sub prelungirea acoperișurilor, cu pante înalte spre sud.

Alte dovezi ale unității sînt tehnica decorului și repertoriul ornamental arhitectonic, iar pe alt plan — decorația pictată, cea a pereților, a iconostaselor, a icoanelor mobile.

Neașteptat de multe monumente păstrează încă întreaga podoabă pictată sau numai urme ale acesteia, iar la altele este ascunsă sub var ori sub reparații moderne. Oricum, ceea ce aflăm de la Ioana Cristache-Panait este în măsură să schimbe optica comună, revelînd un adevărat fenomen artistic, a cărui cercetare se află încă de abia la început. Desigur, nu toate picturile sau icoanele sînt semnate și datate. Această lipsă este suplinită uneori de cercetare, care încearcă — pe baza analogiilor și a unor argumente de ordine diferite (ca, de pildă, prezența cert atestată a unui zugrav la o biserică din vecinătate) — atribui, departajări, datări, încadrări stilistice.

Alături de număr, operele păstrate impun, de la prima vedere, constatarea unei anumite egalități valorice, obligatoriu de judecat nu în absolut, ci în contextul exact al timpului și locului în care au fost realizate, pentru comanditarul individual, anonim sau care a ținut să-i fie numele consemnat pe lucrare, sau pentru colectivitatea care menționa cu mîndrie că fiecare a contribuit cu cît a putut pentru înfrumusețarea lăcașului. Ca o remarcă generală, trebuie spus că se observă o anume statornicie a preferințelor, o apetență pentru tradiționalismul iconografic și pentru maniera rustici-zantă, în mod surprinzător poate pentru Transilvania, dar explicabil într-o oarecare măsură mai ales în anumite zone aici repertoriate, neexistînd aproape deloc ecouri ale barocului (de fapt, cu o singură excepție, în pictura parietală de la Lăzești/Alba), precum în con-

temporanele realizări din Maramureș sau de pe valea Mureșului Inferior.

Pe parcursul unui veac, cam dinspre mijlocul secolului al XVIII-lea pînă la jumătatea celui următor, activează în Alba și în bazinul superior al Mureșului un impresionant număr de zugravi. Ei aparțin fie tradiției brâncovenești, precum cunoscutul David din Curtea de Argeș, Ionașcu din Făgăraș sau „dinastia” de zugravi de la Rășinari, extrem de prolificul se pare Toader zugravul, ori cei grupați în jurul așa-numitei „școli de la Feisa”, activi în ultimul deceniu al veacului XVIII și în prima jumătate a celui ce a urmat. Ca și amintitul David, și alții sînt de-a dreptul veniți de la sud de munți, ca logofătul Matei Voileanu, activ în cîteva sate mureșene. Alături de ei semnează lucrări, sau le sînt atribuite, numeroși alții, formați în mediul local, mobili și activi, rustici, dar plini de farmec.

Dar nu numai circulația acestor zugravi este urmărită în Repertoriu, ci, într-o bună măsură, cea a cărților. Aproape că nu este biserică — fie ea și dispărută (iar atunci faptul capătă, în mod evident, valențe probatorii și demonstrative superioare) — la care să nu fie consemnată prezența cărții românești, în special a celei ieșite din prestigioasele tiparnițe ale Țării Românești, de la București, Buzău și Vilcea — într-un număr impresionant de exemplare — cărora li se adaugă unele tipărituri din vremea lui Matei Basarab și, în mod destul de frecvent *Cazania lui Varlaam*, apărută la Iași în 1643. Valorii spirituale cert implicate de prezența cărții în sine i se adaugă sporul de cunoaștere oferit de numeroase însemnări, care menționează, alături de condițiile cumpărării volumului, transmiterea prin generații ca un bun cu totul deosebit, peregrinările prin cele trei țări române, întîmplări cu aparentă importanță locală, dar cu mult mai largă rezonanță în fapt (un an de dobîndire care poate însemna atestarea certă a unui lăcaș dispărut, apartenența la o anume comunitate cu reflexul luptelor confesionale și al abuzurilor prilejuite de ele în dauna comunităților ortodoxe, un elogiu adus unei personalități a cărei importanță culturală depășește cadrul strict local etc.).

Evident, nu este posibil nici măcar să fie amintită aici întreaga bogăție a aspectelor direct abordate sau doar atinse tangențial de lucrarea Ioanei Cristache-Panait. Două dintre ele trebuie totuși menționate: frecvența injusteții și pîrtinitoarei conscrieri în favoarea uniților și arbitrara atribuire către aceștia a lăcașurilor de cult — ca o formă frecvent și cert atestată a luptelor confesionale, cărora li se adaugă și semnificativa activitate a protopopului Nicolae din Morești de a aduce în satele de pe Mureșul Superior preoți hirotonisiți în Țara Românească, iar pe de alta prezența destul de masivă a școlii, obștești sau de stat, dar totdeauna organizată pe lângă biserica satului.

Așa cum am început și așa cum sulinia și prof. Vasile Drăguț, în studiul care precede Repertoriul — studiu are, de fapt nu îl suplinește pe cel al autoarei cercetării, avînd în intenție altceva decît comentariul aprofundat și sintetic al aspectelor majore ale investigației — principalul merit al lucrării, sprijinit în parte și de documentația fotografică (a cărei realizare tipografică lasă deseori de dorit), este sublinierea valorii de document a acestor

monumente. Acolo unde cîndva se simțea, se-gîndea, se vorbea și se citea românește, în casă și în biserica satului, iar astăzi mai dăinuie numai un mic lăcaș părăsit, o icoană sau o carte, aceștia sînt martori, documente **unice**, pe care, în numele trecutului, al continuității și al unității spirituale **românești** ne spune Ioana Cristache-Panait **trebuie să** îi ajutăm să supraviețuiască.

TEREZA SINIGALIA

GHEORGHE SEBESTYÉN, *O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea*, București, Edit. Tehnică, 1987, 207 p. + 213 il. + 2 hărți.

Continuare și îmbogățire a unui cunoscut studiu publicat în anul 1963, noul volum al arhitectului Gheorghe Sebestyén „O pagină din istoria arhitecturii României. Renașterea” are calitatea de a reprezenta o primă abordare globală a acestui important moment al istoriei arhitecturii de pe teritoriul țării noastre (în literatura de specialitate arhitectura Renașterii a fost fie inclusă în lucrări de sinteză cu caracter general, fie prezentă prin abordări parțiale în diferite studii și articole citate de autor).

Gh. Sebestyén și-a propus cuprinderea, într-o imagine sintetică, a arhitecturii din perioada Renașterii atît în principatul Transilvaniei unde apare ca orientare stilistică predominantă, cît și în Moldova și Țara Românească. Scopul urmărit este decelarea factorilor genetici ai apariției noului curent, situați în zona socio-economică și culturală, modul lor de acțiune în procesul constituirii formelor în configurații specifice ca sursă fundamentală a originalității Renașterii de pe teritoriul României în raport cu manifestările similare din alte țări europene.

„Nu intenționăm scrierea unei istorii a anumitor clădiri, nici a arhitecților”, afirmă autorul, definindu-și poziția în demersul întreprins: nu o istorie a evenimentelor, a monumentelor majore și a marilor personalități, ci o istorie nonevenimentială, în spiritul tendințelor istoriei contemporane, o istorie a arhitecturii rezultată din însumarea și analiza unor informații fapte — aparent mărunte — care generează o imagine vie, complexă a unei realități sociale. Această realitate este privită prin prisma cadrului real de viață al oamenilor: spațiile arhitecturale în care au trăit și au activat. Este motivul care l-a condus pe autor spre cuprinderea în studiu nu numai a programelor majore — palate și curii, locuințe ale patriciatului urban, biserici și cetăți — ci și locuințele păturilor sărace și mijlocii, generatoare a imaginii reale a orașului din perioada respectivă. În acest spirit, din dorința de a nu se limita la clădiri reprezentative, autorul intro-

duce în studiu, pe baza unei documentări aprofundate și minuțioase, programe de arhitectură ignorate în majoritatea lucrărilor de specialitate dar a căror semnificație este incontestabilă. Astfel, în capitolul intitulat „Alte clădiri orășenești”, alături de primării, școli, hale comerciale (prezente în general în studiile specialiștilor), apar informații ample privind construcțiile legate de activități economice, ateliere de producție, tipografii, tăbăcării, mori etc. Intră astfel în sfera istoriei și arhitectura „industrială”, îndeobște ignorată, construcții astilice, nesemnificative din punctul de vedere al plasticii formelor, al preocupărilor pentru expresivitate. Studiul lor oferă însă informații prețioase privind desfășurarea activităților respective — deci probleme de funcționalitate — de amplasare și de pondere a acestora în cadrul diferitelor tipuri de așezări — deci probleme de urbanism.

Viziunea asupra apariției și evoluției fenomenului Renașterii este marcată de formația de arhitect a autorului: el acordă prioritate structurilor spațiale în a defini arhitectura unei epoci, stabilește relația de dependență a clădirilor față de structura urbană, stăruie asupra condițiilor tehnice, materiale și procedee de construcție. Locuința urbană nu este situată ca element desprins de context ci, de la bun început, raportată la configurația așezării, prielaj de definire a tipologiei orașelor transilvănene și de semnalare a modului în care structura diferită a acestora acționează asupra volumelor construite. Ar fi fost de mare interes includerea în lucrare a unui capitol privind orașele în perioada Renașterii, capitol de altfel prezent în volumul publicat de autor în 1963.

Apariția, evoluția și declinul formelor Renașterii sînt urmărite în primul rînd prin modificările produse în configurările funcțional-spațiale ca urmare a schimbării mentalităților în domeniul locuirii, pe fondul pătrunderii ideilor umaniste și al receptării ideilor noi de circulație europeană. Organizarea în alte structuri a spațiilor din locuințele patriciatului urban (considerate de autor ca program prioritar al epocii) sau din cele nobile, castele și curii, este analizată din două puncte de vedere. Unul este cel al modului de grupare și al ponderii diferitelor funcțiuni, în relație cu noile preocupări pentru

confort și lux, modul de folosire originară a încăperilor fiind dedus, printre altele, din interpretarea datelor rezultate din inventarele păstrate. A doua direcție de cercetare se referă la formele și proporțiile adoptate pentru spații, ca rezultat al interacțiunii dintre opțiunile estetice și restricțiile tehnico-construcitive și geoclimatice. Intră în atenție decorația interioară, mobilarea, dotarea cu instalații igienice și de încălzire, finisajul încăperilor, recom-puse prin cercetarea clădirilor existente coroborată cu interpretarea informațiilor documentare.

Abordarea problemelor legate de realizarea concretă a clădirilor, de tehnicile de construcție folosite, sesizarea variatelor condiționări rezultate din sfera materială (climă, materiale de construcție, posibilități de transport, procedee de execuție), este făcută de pe poziția profesionistului, pe baza unei ample documentații. Din analiza datelor statistice autorul extrage concluzii privind trecerea, în această perioadă, de la construcția urbană din lemn (Fachwerkbau) la cea de cărămidă, explică convingător modul de construcție a caselor cu pereți laterali comuni, prin rolul ce revenea „vecinătăților în execuție, justifică dimensionarea spațiilor și a deschiderilor ca și modul de acoperire al clădirilor prin condițiile specifice de climă, explică licențele plastice în raport cu modelele europene, frecvent întâlnite la elementele de piatră, pe temeuri constructive etc.”.

Autorul a rezervat, de altfel, un spațiu important problemei execuției clădirilor, încercând să descifreze, în intimitatea sa, procesul parcurs de la comandă la concepție și, în final, la concretizare în forme construite. Capitolul intitulat „Aspecte ale condițiilor tehnice și de organizare socială a muncii în construcții” analizează acest proces marcat de conlucrarea, nu întodeauna convergentă, a celor trei factori: investitor, conceptant și executant. Bazat pe date istorice extrase din documente și pe interpretarea acestora, autorul formulează concluzii de mare însemnătate pentru definirea comenzii sociale a epocii. Cu argumente fundamentate el explică existența celor două „Renașteri”, cea de curte și cea de masă, ca rezultat al interacțiunii a numeroase condiționări — nivel cultural, constrângeri economice, organizare — active diferențiat în fiecare dintre mediile sociale ale epocii. Acest mod de a pune problemele, practic neîntâlnit în studiile de specialitate, transferă arhitectura unei epoci din sfera exclusivă a formelor, în cea a vieții sociale pe care a servit-o. Și tot pe această cale, pornind de la „principalii factori de concepție, investitorii, care comandau lucrările și realizatorii arhitecții și meșterii”, autorul pune problema „creatorilor Renașterii în Transilvania”. Refuzând ideea care consideră arhitectura acestei epoci ca „neromânească”, autorul demonstrează — din nou pe baza surselor documentare — existența unor investitori români, a

unor meșteri sau conceptanți cum ar fi acel Teodor Lupșe „Magister arhitecti”, subliniind în special rolul meșterilor populari în particularizarea limbajului formal prin frecvențele contaminări ale modelelor clasice cu motive provenite din arhitectura rurală a lemnului. Argumentarea conduce către o concluzie importantă: a existat un aport românesc a cărui prezență, încă insuficient cercetată, este sesizabilă, alături de contribuția italiană, cea maghiară sau germană dar, în sinteza rezultată apare „imposibilitatea sau chiar inutilitatea separării fiecăruia”, sugerind o deschidere către cercetări mai aprofundate.

Un capitol important este rezervat analizei detaliilor de arhitectură, a profilaturii și a ancadramentelor privite atât evolutiv, în tranziția gotic — Renaștere — baroc, cât și prin prisma procesului de particularizare în raport cu alte Renașteri europene. Și în acest caz interpretările aparțin cu evidență unui arhitect care, bun cunoscător al modenaturii clasice, explică în mod convingător nuanțările, abaterile de la canoane, prin criterii de tehnică a execuției, de raționalizare și economie, de transfer al formelor din arhitectura lemnului în cea a pietrei. Rezolvările, adesea insolite, ale unor detalii, nu apar astfel întâmplătoare ci pe deplin justificate.

Încă din introducere autorul afirmă că „Arhitectura Renașterii a apărut pe tot teritoriul țării noastre dar predominantă a fost doar la nord și la vest de arcul carpatic”. Situate în sfera culturală sud-est europeană marcată de perpetuarea spiritualității bizantine, având o evoluție socio-economică și politică diferită față de teritoriile nord-carpătice, Țara Românească și Moldova au receptat forme și concepții aparținând Renașterii, însă sporadic și fără a le generaliza în timp și spațiu. Capitolul intitulat „Arhitectura Renașterii în Moldova și Țara Românească. Unele concluzii” încearcă să depisteze acest proces de penetrare a unei noi gândiri arhitecturale grefată pe fondul puternic postbizantin: schimbări ale modului de locuire în ambianța aulică, prezența unor elemente de limbaj formal în modenatura de piatră, a căror sursă pare a fi transilvăneană.

Prezentarea apariției și evoluției fenomenului Renașterii pe teritoriul României se încheie cu unele concluzii cu caracter general (parțial formulate și pe parcursul studiului), dintre care se desprinde cea cu privire la rolul preponderent care a revenit orașelor în receptarea și propagarea umanismului ca sursă a noilor idei arhitecturale sau ideea conform căreia receptarea influenței italiene s-a făcut pe fondul unui „viguros caracter original, autohton, cu bogate și variate inspirații populare”, factor generator al specificului în raport cu arhitectura contemporană din alte țări europene. O necesară periodizare a Renașterii în România, subtil legată de istoria politică, economică și

socială, prilejuiește semnalarea complexității fenomenului, existența unor decalaje și a unor ritmuri inegale de dezvoltare între arhitectura diferitelor medii sociale, a intercondiționărilor multiple care acționează asupra activității constructive.

Lucrarea arhitectului Gheorghe Sebestyén se încheie cu câteva „analize de caz”, fiecare dintre ele supunând studiului „cazuri” încă neelucidate sau necercetate: structura unor așezări cum ar fi Caransebeș, sau Tirgu Secuiesc interpretată pe baza unei documentații interdisciplinare inedite, problemele unor monumente ca biserica reformată din Făgăraș, castelul de la Medieșul Aurit, casa de piatră din Herăști etc. Pentru fiecare dintre aceste studii, o asiduă și riguroasă investigație pornește de la cercetări la fața locului, epuizează bibliografia existentă, interpretează planuri și hărți, gravuri și alte documente iconografice, statistici și inventare ale castelelor, devize de execuție și descrieri, pentru a alcătui baza unor deducții pertinente și a concluziilor propuse.

Această metodă de studiu a stat la baza întregii lucrări a arhitectului Sebestyén, metodă

riguroasă și convingătoare, dublată de capacitatea autorului de a interpreta formele arhitecturale de pe poziția unui profesionist, cunoscător al procedeele tehnice, sesizând relația dintre actul creator și rațiunile constructive sau economice, dintre imaginea spațiilor și funcționalitatea acestora. Astfel abordată, arhitectura nu este numai formă ci, în primul rând, cadru construit pentru viața oamenilor, nu eveniment estetic ci fapt concret determinat de o anumită comandă socială, aulică sau aparținând unor pături sociale largi, marcat concomitent de nivelul științei și tehnicii, de un specific geoclimatic dat, de impulsuri culturale, opțiuni estetice și inerente constrângeri economice.

Lucrarea arhitectului Sebestyén reușește astfel ca, în spiritul căutărilor istoriei contemporane, să recreeze o imagine veridică a existenței umane abordată prin prisma arhitecturii, într-un moment de însemnătatea celui care a fost Renașterea pe teritoriul țării noastre.

SANDA VOICULESCU



LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- DUȚU ALEXANDRU, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture* (Curențele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197 p., 8,75 lei.
- * * * *Pagini de veche artă românească*, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei; vol. V/1, 1985, 311 p., 76 lei.
- * * * *Enesciana*, vol. II—III, *Georges Enesco, musicien complexe* (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- GRIGORE IONESCU, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, 1981, 171 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), *Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești*, I, *Din antichitate pînă la formarea științei moderne*, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSCHI, *Monumente de arhitectură din zona „Poștile de Fier”*, 1983, 9 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de Istoria Artei, *An Abridged History of Romanian Theatre* (Compendiul de istoria teatrului românesc), 1983, 93 p., 191 p. 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS—BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE

— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

